Michael Joyce



Polski pisarz

pod redakcją **Mariusza Pisarskiego**

korporacja ha!art



Projekt okładki, skład i łamanie,
projekt typograficzny, makieta,
ilustracje
Katarzyna Janota

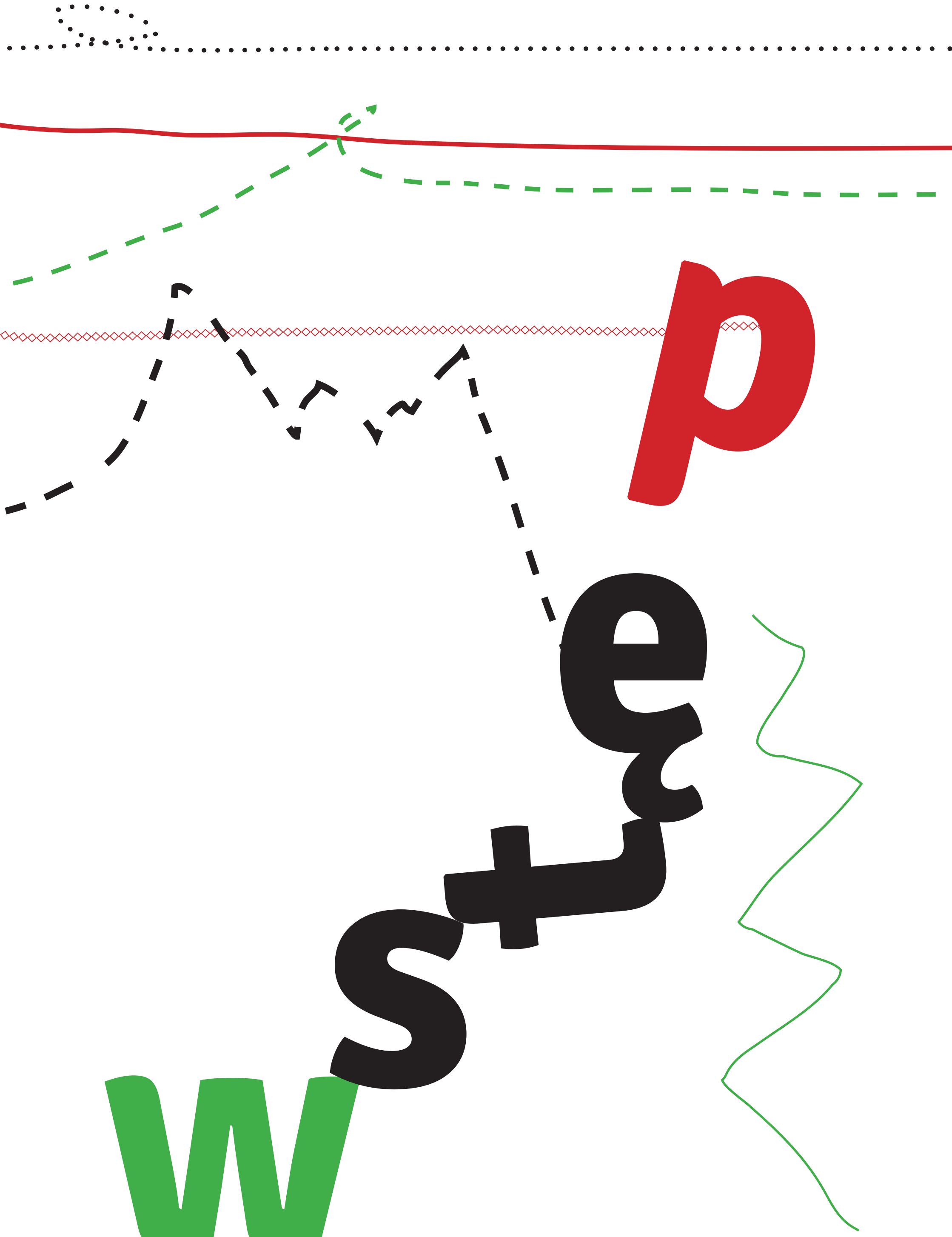
Michael Joyce.

Polski pisarz

Michael Joyce, Czesław Miłosz i hipertekst.
Postgutenbergowskie nadzieje księgi różności.

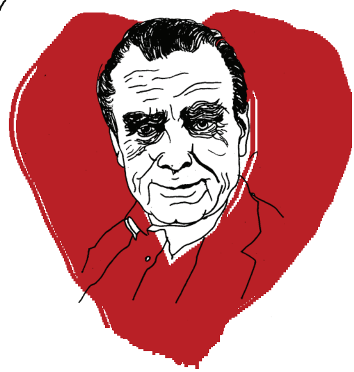
redakcja: **Mariusz Pisarski**
współpraca: **Kaja Puto**
korekta: **Anna Rogulska**

korporacja ha!art


p
e
t
s
w

Wyszukiwanie powiązań autorów obcych z polską kulturą to nierzadki objaw prowincjonalności, polskich kompleksów niższości, braku wiary w to, że nad Wisłą pojawić się może cokolwiek oryginalnego, o uniwersalnym zasięgu i potrafiącego inspirować inne kultury.





Jakże inaczej przedstawia się przypadek polskich powiązań amerykańskiego pisarza **Michaela Joyce'a**, twórcy przełomowych powieści hipertekstowych [popołudnie, pewna historia] i [Twilight, a Symphony].

Powiązań tych, jako tłumacze, redaktorzy i wydawcy, w ogóle nie zamierzaliśmy poszukiwać, o większości nawet nie wiedzieliśmy.

To sam autor zaczął nas powoli, w małych dawkach, przyzwyczajać do tego, jak bardzo jego świat i twórczość inspirowane są polską literaturą i sztuką. Coś, co z początku wydawało się przejawem czystej kurtuazji, zaczęło się przemieniać w wyraźne zarysy drugiej – po Irlandii – duchowej ojczyzny, o której istnieniu „amerykański Joyce" mówi głośno nie tylko przy okazji rozmów z niezależnymi polskimi wydawnictwami, ale też choćby w toku refleksji nad przyszłością książki i kultury, toczonej ramię w ramię ze światowymi humanistami pokroju Umberta Eco czy Geoffrey'a Nunberga. Artykuł Zastępowanie autora: [Książka z ruin], który tu zamieszczamy jest dowodem na to, jak śmiało **Michael Joyce** uniwersalizuje swoją znajomość twórczości polskiego Noblisty. Pojedynczy obraz z wiersza **Miłosza**, powstałego w jednym z najbardziej dramatycznych momentów polskiej historii, staje się przyczynkiem do refleksji nad cyfrową przyszłością kultury. Wystąpienie to jest świetnym przykładem tego, jak bardzo niepotrzebnie, występując na forum międzynarodowym, ukrywamy nasze lokalne zakorzenie-

nie czy wyjątkową i – zdawałoby się – mało zrozumiałą specyfikę polskiej historii. Oto amerykański pisarz – za młodym polskim poetą, któremu daleko jeszcze do Noblisty – rozpościera wizję zrujnowanej bombardowaniem warszawskiej biblioteki w roku 1945 i na jej podstawie rozwija wizję losu słowa w otoczeniu wirtualnej rzeczywistości, hipertekstu i przyśpieszonych polimedialnych przekazów wieku XXI. Joyce czyni to z niebywałą konsekwencją i wytrwałością, powracając do Miłosza, swego mistrza, na przestrzeni całego wywodu,

Trudno odnaleźć podobne podejście wśród tysięcy wystąpień na temat **Miłosza** w trakcie kończącego się właśnie roku miłoszowskiego. Dlatego, gdy tylko uświadomiliśmy sobie, jak ważny może być dla polskiej publiczności wskazany nam przez samego autora tekst, postanowiliśmy go przetłumaczyć i udostępnić. Towarzyszy mu rozmowa z **Michaelem Joycem**, w której autor popołudnia, pewnej historii zdradza swoje biograficzne związki z Polską, odsłania tajemnice pierwszego hipertekstu i apeluje o budowanie mostów ponad kulturami w imię wartości, których przez całe życie poszukiwał **Czesław Miłosz**.

W artykule Michael Joyce, Czesław Miłosz i hipertekst. Postgutenbergowskie nadzieje księgi różności. starałem się zrekapitulować i nieco innym językiem nazwać polskie ślady w twórczości **Michaela Joyce'a**. Akcent postawiony jest jednak na ich aspekt estetyczny, będą-

cy częścią światopoglądu artystycznego amerykańskiego pisarza i jego – znanych Miłoszowi – poszukiwań formy bardziej pojemnej. Co ciekawe, sam **Michael Joyce**, którego twórczość wpisywano dotąd głównie w amerykańskie konteksty, nie patrzył na swoje utwory pod kątem miłoszowskiej księgi różności i postmodernistycznej sylwy. Ta perspektywa, gdy trafił na nią w moich anglojęzycznych wystąpieniach o związkach **Miłosza** z hipertekstem, stała mu się natychmiast bliska, a link ustanowiony pomiędzy jego własną twórczością, od popołudnia z 1987 roku po Was z 2007, a polskimi poszukiwaniami formalnymi po 1976 roku – oczywisty!

Ozdobą i atrakcją niniejszego e-booka są raporty z premierowych spotkań z popołudniem, pewną historią, które Korporacja Ha!Art przeprowadziła w kilku miastach polski jesienią 2011 roku. Niektóre z nich towarzyszyły festiwalom literackim, jedno konferencji o nowych mediach, a część z nich zamieniła się warsztaty, których uczestnicy mogli zetknąć się z nowym dla nich rodzajem odbioru tekstu. Świetnym przykładem są warsztaty ▸Nawiguj!✈✈✈ w Częstochowie, z których raport – wraz z opisem sesji lekturowych poszczególnych uczestników, mamy przyjemność opublikować w całości. Oddajemy też głos Radosławowi Nowakowskiemu, tłumaczowi popołudnia, oraz Jakubowi Jagielle, który podjął się informatycznego przekładu tej powieści na warunki współczesnego użytkownika. W czeluściach

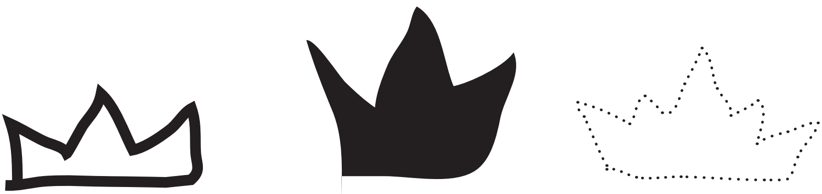
starych komputerów odnaleźliśmy także archiwalny zapis pierwszych spotkań z oryginałem powieści Joyce'a, powstały w roku 2002.

Oddając czytelnikom Ha!artu ten darmowy e-book, mamy nadzieję, że pomoże on zapoznać się z twórczością **Michaela Joyce`a**, przywitać go w gronie autorów „polskich", uwierzyć, że eksperyment w literaturze wciąż ma sens oraz – last but not least – poczuć, że „kompleks Polski" jest iluzją.

Miłej lektury !
Mariusz Pisarski



Ciasto trzech króli.



Rozmowa z Michaelem Joycem

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Dla zespołu pracującego nad polską wersją **popołudnia, pewnej historii** mocnym zaskoczeniem było odkrycie, że autor tej powieści ma tak silne i rozległe powiązania z Amerykanami polskiego pochodzenia i polską kulturą. Można było oczywiście wnioskować coś niecoś z pana prozy, gdzie rozsiane są polskie akcenty, ale wiadomość, iż śledzi Pan niemal na co dzień, co dzieje się w polskiej literaturze, jest dużą niespodzianką.

★ **MICHAEL JOYCE: Dorastałem w polsko-amerykańskim mieście Buffalo w stanie Nowy Jork i wielu moich szkolnych przyjaciół (nawet moja pierwsza dziewczyna, z którą po czterdziestu latach wciąż utrzymuję kontakt) było polskiego pochodzenia. Jako nastolatek, po gorących namowach przyjaciela, poety polskiego pochodzenia, zacząłem czytać wiersze Adama Mickiewicza. Zaraz potem pojawiły się kolejne fascynacje: przede wszystkim Miłosz, Szymborska, a także – w nieco mniejszym stopniu – Zagajewski. Wszyscy oni byli dla mnie ważni.**

Oczywiście zauważy pan, że nie wymieniłem polskich prozaików. Myślę, że miejsce zarezerwowane dla prozy zajął w moim przypadku Krzysztof Kieślowski, choć, jak większość osób mojej generacji, czytałem książki Conrada, znam Opowieści Galicyjskie **Stasiuka i powieści Doroty Masłowskiej. Wszystko to są dodatkowe przyczyny, dla których tak cieszę się na perspektywę polskiego wydania** popołudnia**, mam bowiem nadzieję, że pozwoli mi to wypełnić luki w znajomości współczesnej polskiej kultury i być w kontakcie z tym, co**

Hipertekst to
zemsta słowa
nad telewizją,
ponieważ pod
swoją migotliwą
powierzchnią
obraz na ekranie
poddany
zostaje prawom
składni, prawom
aluzji i asocjacji,
które
charakteryzują
język pisany.

dzieje się tam dzisiaj.

■ **MARIUSZ PISARSKI:** W pana pierwszej powieści hipertekstowej jest pewna powtarzająca się (jak wiele w tym tekście) kluczowa scena, w której dwóch bohaterów rozmawia w restauracji, częstując się polskimi landrynkami. W **Twilight a Symphony** nie tylko spotykamy więcej polskich tropów kulinarnych – pojawiają się choćby pierogi – ale też główną bohaterką jest Magda, córka polskiego emigranta solidarnościowego, który po przybyciu do Ameryki zaczyna, niczym w piosence Jacka Kaczmarskiego, pracować w sex-shopie. Czy polskie ślady w tej prozie pojawiają się jako coś naturalnego, jako stałe elementy pana codzienności, czy też nadaje im pan specjalne, zlokalizowane znaczenie?

★ **MICHAEL JOYCE: Ponieważ czasami nasza własna przeszłość bywa ukryta przed nami niczym migdały w Cieście Trzech Króli, podejrzewam, że polskie sygnały w popołudniu, pewnej historii i w Twilight, a Symphony są zarówno czymś naturalnym, jak i czekającym na odkrycie przez czytelnika, choć akurat w popołudniu owa waza cukierków pojawia się w dość wczesnej fazie narracji i pełni rolę subtelnej wskazówki. Polacy byli nie tylko pośród moich pierwszych przyjaźni i miłości, ale pośród pierwszych poetów i pisarzy, z którymi prowadziłem dyskusje o literaturze. W polskiej wrażliwości odnalazłem tę swoistą mieszankę melancholii, myślenia o śmierci, zachwytu, która tak mocno pokrywa się z moim własnym irlandzko-amerykańskim wychowaniem, i która dość wcześnie doprowadziła mnie do Mickiewicza i Miłosza. Warto jednak w tym kontekście wspomnieć o innych fascyna-**

cjach. Były nimi przeplatające się opowieści z Noża w wodzie Romana Polańskiego i nielinearne elementy prozy Kosińskiego. Choć Przypadku Kieślowskiego, który w Ameryce dostępny był gdzieś w okolicach pierwszego wydania popołudnia, pewnej historii, nie mogłem widzieć przed napisaniem tej powieści, dobrze pamiętam radość, jaką sprawiało mi odkrywanie hipertekstowych, zupełnie jakby moich, sposobów opowiadania w tym filmie. Można też odnaleźć pewne analogie pomiędzy tematem śmierci w Twilight **i Dekalogu. Motywy te, podobnie zresztą jak poezja Szymborskiej i wydarzenia związane z Solidarnością, kształtują moją główną polską bohaterkę, Magdalenę, z jej "porywczością, gwałtowną jak biała pustka zen... [i] poduszeczkami pierogów, każdy z nich wypełniony ziarnami sera w kolorze kości słoniowej i puszystym, przyprószonym koperkiem, ziemniaczanym purée lub smakowitymi kęsami przyciemnionej winem kapusty."**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** We wstępnym rozdziale swojej książki **Othermindedness** przytacza pan wiersz Miłosza, w którym młody poeta stoi na gruzach warszawskiej biblioteki pośrodku wojennych zgliszczy w roku 1945. Wiersz ten posłużył panu jako centralny punkt pogłębionej refleksji, jeśli nie medytacji, nad przyszłością książki i pisarstwa elektronicznego, podobnie jak jeszcze inny wyimek poetyckiej twórczości Miłosza – wiersz o warszawskim getcie. Na pierwszy rzut oka, zwłaszcza z perspektywy polskiej publiczności, wybór polskiej, wojennej tematyki jako punktu wyjścia do refleksji nad cyberprzyszłością kultury może się wydać bardzo niecodzienny, śmiały, kto wie, może nawet szokujący. Poezja roku 1945, jak ilustruje choćby tytuł wydanego w tym czasie tomiku Miłosza **Ocalenie**, zdaje

się być pochłonięta właściwymi dla tego czasu i typowo polskimi tematami roli człowieka w historii, feralnego losu narodu polskiego czy żydowskiego, źródeł zła...

★ MICHAEL JOYCE: Rozumiem to i sympatyzuję z uczuciami oraz skojarzeniami, jakie te wojenne odniesienia mogą wywoływać. Urodziłem się w listopadzie 1945 roku i, choć nie mogę nazwać się dzieckiem wojny, to bardzo blisko znałem tych, których wojna naznaczyła w sposób całkiem dosłowny, włączywszy w to moich polskich przyjaciół. Ostatnio powodowany tymi właśnie uczuciami podarowałem polskiej koleżance, mieszkającej obecnie w Szwecji, na jej 60-te urodziny wydanie faksymile Świata. Właśnie owa polska hardość ducha oraz głęboko zakorzeniona wiara w siłę języka, zwłaszcza poezji, stały się dla mnie czymś, co aż prosiło o przekształcenie typowo polskich motywów tożsamości i historii w tematy uniwersalne, które dają się odnieść do aktualnej kultury cyfrowej.

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Dla mnie, dla kogoś, kto podziwia zarówno dzieła Miłosza, jak i przykłady cyfrowej literatury, czymś niezwykłym i inspirującym było odkrycie, iż nawet tak wyraziste w globalnym przesłaniu wiersze z tomiku **Ocalenie**, o dość ograniczonym – zdawałoby się – wachlarzu znaczeniowym, mogą być interpretowane w tak świeży i uniwersalny sposób. Pamiętam, że, jako student, w poszukiwaniu uniwersalności u Miłosza sięgałem raczej do jego amerykańskiej twórczości, do **Widzeń nad Zatoką San Francisco** (1969) i **Ziemi Ulro** (1977). Jak się okazuje, i jak udowadnia pana esej, amerykański czytelnik może obrać przeciwny kierunek, a i tak obaj spotkamy się w tym samym miejscu... W jaki sposób odnalazł

pan owe powiązania pomiędzy wczesną twórczością Miłosza a nowymi podejściami do literatury, zainspirowanymi technologią cyfrową?

MICHAEL JOYCE: Nie mogę w tym miejscu nie wspomnieć, że wiersze z Berkeley, a jeszcze bardziej ostatnie tomiki poetyckie Miłosza, mają dla mnie szczególne znaczenie, zarówno jako dla pisarza, jak i dla człowieka. Jednak, jak sugerowałem wcześniej, Książka z ruin **oraz** Dedykacja**, a także inne wcześniejsze utwory, są świadectwem trwania słowa oraz tego, jak bardzo jest ono wpisane w nasze własne trwanie – jako osób, kultur i gatunku. Mój własny literacki projekt był zawsze walką o słowo (jest to coś, co Amerykanie irlandzkiego pochodzenia dzielą chyba tylko z Polakami) i od moich pierwszych wystąpień na temat hipertekstu (a także, mam nadzieję, od pierwszego hipertekstu) robiłem wszystko, by ta dominanta była jak najbardziej wyraźna. Dlatego też w jednym z moich wczesnych esejów napisałem: Hipertekst to zemsta słowa nad telewizją, ponieważ pod swoją migotliwą powierzchnią obraz na ekranie poddany zostaje prawom składni, prawom aluzji i asocjacji, które charakteryzują język pisany. Druk w sposób dosłowny daje tu pierwszeństwo cyfrowej formie dźwięku, animacji, wideo, wirtualnej rzeczywistości i bazom danych, które wszystkie je spajają. W ten sposób obrazy dadzą się "czytać" jako tekst i na odwrót.**

Każdy hipertekst pozwala przedstawić na ekranie wyglądy, dźwięki i doświadczenia ruchu poprzez zwirtualizowane światy, które do tej pory język mógł jedynie przywoływać w wyobraźni. Moim zdaniem za [telewizją**] kryje się wszystko,**

co Guy Debord określił mianem społeczeństwa spektaklu (La Société du spectacle), i co swoją najbardziej przerażającą XX-wieczną formę przybrało bezsprzecznie w postaci nazistowskich okrucieństw. Przeciwstawione im słowo okazało się nie tylko wyjątkowo wytrzymałe, ale potrafiło też służyć dywersji i pocieszeniu. Obecnie, w wieku XXI, przywykliśmy już do świata, w którym spektakl odbywa się nieustannie (piszę te słowa dokładnie w dziesiątą rocznicę wydarzeń 11 września). Tym bardziej więc spragnieni jesteśmy świadectwa, ukojenia i – przede wszystkim – ducha oporu, jakie niesie z sobą słowo. Poezja Miłosza, moim zdaniem, świetnie to egzemplifikuje, podobnie jak on sam czyni to w wybornym eseju If Only this could be said (2002)**:**

Zło rośnie i owocuje, co zrozumiałe, bo ma logike i prawdopodobieństwo po swojej stronie, jak i, oczywiście, siłę. Zupełnie tajemnicza natomiast jest odporność małych ziarnek dobra, którym nikt nie przyznaje władzy powodowania daleko sięgających skutków. Takie prawie nic nie tylko trwa, ale zawiera w sobie olbrzymią energię, która objawia się stopniowo.Te [małe ziarenka dobra**], rzecz jasna, przywołują dla mnie małe [**swojskości**] z wiersza, w którym Miłosz celebruje ludzką codzienność jako rodzaj świeckiej komunii.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Jeden z silniejszych nurtów w twórczości Miłosza niesie ze sobą poczucie przejściowości, nietrwałości, płynności rzeczy. Czasem jest to po prostu motyw przemijania, jak w obrazie młodego piękna, **[cielesnego i nietrwałego]**, wśród starych kamieni Genui (Na moje 88 urodziny), częściej jednak mowa o permanentnej nietrwałości rzeczy,

świata zjawisk w ogóle. Technologie komputerowe uczyniły te diagnozy jeszcze bardziej wyrazistymi, i to na wielu poziomach. Refleksje Jeana Baudrillarda oraz Paula Virilio, na temat mediów cyfrowych i zmienianego przez nie postrzegania realności, dobrze ilustrują owo [**przyśpieszenie**]. Jednak polski Noblista zawsze wołał o stały zestaw wartości, który płynności takiej by się przeciwstawił i – co podkreślała niedawno Barbara Toruńczyk – był w tym niezwykle konsekwentny. Zarysowujące się tu dwa podejścia, a może nawet dwa bieguny – na jednym akceptacja płynności (Baudrillard), na drugim przeciwstawienie jej trwałych wartości (Miłosz) – mogą wyznaczać też linie demarkacyjne między telewizją a hipertekstem, postmodernizmem a modernizmem, nihilizmem a buddyzmem.

Swoją refleksję na temat nowych mediów i pojawiających się wraz z nimi nowych paradygmatów literatury, edukacji i kultury, częstokroć wspiera pan Miłoszem i jego konsekwentnym wskazywaniem na wartości będące narzędziami, dzięki którym rozumiemy świat. W przeciwieństwie do wielu badaczy kultury, nowe media jawią się panu jako bardziej modernistyczne niż postmodernistyczne. pana twórczość, w tym popołudnie, pewna historia **i** Twilight, a Symphony**, uznawane są nawet za elektroniczny modernizm (Espen Aarseth). Czy sądzi pan, że technologie cyfrowe pozwolą nam ukończyć [niedokończony] projekt modernizmu? Czy zamiast bezpośredniości i płynności są nam w stanie zaoferować życzliwość i stabilność? Czy Miłosz może być patronem takiego podejścia? Jedna z moich koleżanek badających hipertekst doszła niedawno do wniosku, że** popołudnie, pewna historia **to narzędzie empatii...**

★ **MICHAEL JOYCE**: **Na początku pozwolę sobie pobłogosławić pana koleżankę, której argumentacja okazuje się bardzo w duchu tego, co doradza czytającym** popołudnie **Lolly, jedna z moich głównych bohaterek. To właśnie w taki sposób, po ścieżkach empatii, czytelnicy – mam nadzieję – poruszają się po tej powieści. A teraz kwestia modernizmu, którą – jak pewnie pan sobie wyobraża – porusza się w związku z moją osobą nieustannie. Pierwszy raz miało to miejsce lata temu, podczas jednego z moich spotkań autorskich. Któryś z tych błyskotliwych studentów o przenikliwym wzroku uniósł nagle palec, wstał i powiedział głosem, którym zapewne niegdyś wypowiadano słowa j'accuse: [**Jesteś modernistą**]. Zawsze się do tego skromnie przyznaję, ale też dodaję: [**oraz post-modernistą, oraz romantykiem, buddystą, katolikiem, Amerykaninem i Irlandczykiem, a także artystą**]. Niektórzy z tych studentów, ma się rozumieć, podrośli i zamienili się w cyberteoretyków, następnie w asystentów, doktorów a potem w pełną gębą profesorów, którzy powoli zaczęli zdawać sobie sprawę, jak ja sam, że ich własne wyczucie granic pomiędzy tym, co post-modernistyczne a tym, co modernistyczne, zaczyna blaknąć jak portret ludzkiej twarzy szkicowany najlepszej choćby jakości węglem. Te granice się po prostu zacierają. Jeszcze do tej pory potrafię niektórych swoich studentów naprawdę rozzłościć, mówiąc, iż różnica między modernizmem a postmodernizmem może być jeszcze mniejsza niż pomiędzy Romantyzmem pisanym wielką literą, a tym pisanym małą. Dlatego też ważniejsze wydaje się podkreślanie, że w ogóle istnieje pewien współdzielony zespół wartości, który tworzy zrąb człowieczeństwa niż, że czasem wartości te są bardziej**

widoczne czy jakoś szczególnie nazwane. W takim wskazywaniu Miłosz jest mistrzem i patronem. Oto przykład z poematu Miasto bez imienia**:**

Z paznokci, śluzowej błony,
Kiszek i płuc i śledziony
Czyj dom będzie uczyniony?

Rzekomo niedokończone projekty sztuki są raczej częścią historii i następstwa kultur aniżeli brakiem postępu ku jakiemuś imperatywowi. Tym samym dużo bardziej niż pytanie o to, czy opozycje: natychmiastowość i płynność, życzliwość i stabilność, współbrzmią z naszym DNA, ważniejsze jest dla mnie pana pytanie o to, czy media [przedłużają czy amplifikują**] pewne procesy. Podział na modernizm i postmodernizm nie oznacza drastycznego odcięcia się od wartości po jednej ze stron, lecz raczej nasze inne rozumienie źródeł i zakresu owych wartości. Stawką jest także zaakceptowanie naszej wzajemnej odpowiedzialności za to, by bez ustanku wytwarzać i renegocjować dzielone przez wszystkich rozumienie, o jakie wartości chodzi. Wszystko po to, by – jak w przytoczonym fragmencie – budować sobie domy na przestrzeni kultur i czasów. Dlatego za genialnie trafną uznaję definicję mediów, jaką zaproponował Siegfried Zielinski, niemiecki filozof polskiego pochodzenia, który mówi o mediach jako [**przestrzeniach działania konstruktywnego wysiłku, którego celem jest złączenie tego, co oddzielne**]. Może być to równie dobrze definicja sztuki, a zwłaszcza poezji.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Dziękuję za tę stymulującą definicję

mediów i widzę, że Miłosz, rozpatrywany w kontekście literatury elektronicznej, wciąż świetnie się w niej mieści. Jeśli spojrzymy na tomik poetycki jako na samoistny środek wyrazu, niemalże jak na medium, Miłosz raz jeszcze daje nam świetne przykłady łączenia tego, co oddzielne. Ogród Nauk, Piesek Przydrożny i inne – zwłaszcza późne – tomy to zbiory esejów, prób poetyckich, wypisów, innymi słowy: kolekcje literackich rozmaitości, które Noblista nazywa księgami różności, w pełni świadom odrębności tej formy, jej inności w zestawieniu z dziełami o pojedynczym temacie i rozwijającymi się według dającego się rozpoznać dramatycznego łuku. Czytelnik był wprost proszony o to, by łączyć niepowiązane bezpośrednio elementy zbioru, odnajdować ukryte wzorce lub wręcz konstruować własne. Wierni krytycy Miłosza, jak Jan Błoński, przyrównywali te utwory do mozaik, które muszą być ułożone przez czytelników. Przywoływana jest tu czasem, raczej jako odległe dziedzictwo niż formalny wyznacznik, staropolska sylwa. Księgę różności, za Ryszardem Nyczem, trzeba jednak nazwać sylwą współczesną, post-modernistyczną. Ten otwarty, zachęcający do połączeń wewnątrz siebie, model dzieła świetnie wpasowuje się we współczesną kulturę i dobrze radzi sobie jako forma niezależna od żadnego medium. Czy pana rozróżnienie na hiperteksty eksploracyjne – takie, które się jedynie odwiedza – i konstrukcyjne – takie, które się także współkształtuje – można odnieść do każdego dzieła sztuki funkcjonującego w dowolnym medium? A może hiperteksty proponują coś prawdziwie wyjątkowego, czego nie da się powtórzyć nigdzie poza nimi?

★ **MICHAEL JOYCE: Moje rozróżnienie na eksploracyjne i konstrukcyjne bazowało dokładnie na tego typu poetyckich i reto-**

rycznych formach jak mozaika czy bricolage, a także na krytycznej i teoretycznej spuściźnie po dziełach Joyce'a, Prousta, Pounda i innych, której najpełniejszym wyrazem jest prawdopodobnie wpływowe wystąpienie Josepha Franka z 1945 roku, kiedy to w Sewanee Review opublikował on esej [Spatial Form in Modern Literature]**. Tradycyjnym rozumieniom struktury narracyjnej opartej na linearnym następstwie czasu przeciwstawia się tam konstruowane – i częstokroć kompresowane, czasem przekształcające się – krajobrazy mentalne. Dlatego też, jak napisałem w jednym z moich wczesnych esejów, [**każdy powieściopisarz przywykły do rozwijania motywów kompozycyjnych w czasie i konstruowania powtórzeń tych motywów, dzięki komputerom dysponuje wizualną, najwyraźniej taktyczną, metatekstualną reprezentacją tekstu, jego performatywną przestrzenią**].**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Pana utwór WOE, hipertekstowy kolaż złożony z fragmentów fikcji, dziennika pisarza, refleksji metatekstualnej, w przeciwieństwie do popołudnia, pewnej historii, nie posiada silnego łuku dramatycznego, wokół którego ogniskowałyby się leksje. Nie sugeruje też nadrzędnych zasad konstrukcyjnych, które rządziłyby rozproszoną całością. WOE, jak żadna inna hipertekstowa proza, daje się porównać z formułą księgi różności, literackiego wirydarza, silva rerum.

★ **MICHAEL JOYCE: Dokładnie tak. Proszę wybaczyć, że jestem w nastroju cytującym, gdy tak powtarzam za panem (oznacza to albo, że te pytania dosięgły sedna mojego artystycznego światopoglądu, albo że ich zasób jest niezmiernie płytki), ale tak się składa, że w eseju pod tytułem** Wyprowa-

dzanie na spacer poranków **(opublikowanym w** Explorations in Media Ecology**, podsumowałem heideggerowską wersję silva rerum dokładnie w takim, przywołanym tu kontekście:**

Obrazem widzianym w przelocie jest Lichtung, prześwit, światło pełne bytu, w którym spacerowicz Heideggera na chwilę się zanurza, idąc wzdłuż Holzwege, jej ścieżek prowadzących donikąd, przestrzeni, której nie sposób przywołać na dłużej lub nawet zobaczyć, gdyż można ją poznać tylko przez bycie w niej. A jednak bycie w przelocie jest także przebytym przejściem. Zbyt często gubimy się w świetle, w którym się znaleźliśmy, zwłaszcza na ekranie komputera, zostaje nam tylko wzór, zapis tego, co pojawiło się i minęło. Zapisy przechodzenia nie tylko znaczą coś dla nas, ale obiecują, że dzięki nim sami będziemy znaczyć w sposób dotąd nam nieznany. Od pewnego czasu stało się niemal truizmem, pomiędzy teoretykami hipertekstu, przypominanie, że droga przebyta po uruchomieniu linku jest w większej mierze łączem niż sam link będący oznaczonym miejscem w tekście.

Czytelnik jest zaproszony do błądzenia i poprzez owo błądzenie, poprzez próby i błędy, poprzez errance (termin Thoreau, bliski znaczeniu słowa podjazd **[ang. foray, przyp. red], do stworzenia dzieła wespół z autorem.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Podzielę się z panem anegdotą, która niestety nie zdołała nawet stać się taką w pełni. Około roku 2002 jeden z moich przyjaciół dziennikarzy zapytał mnie o hipertekst. Wypowiedź miała zostać wykorzystana w artykule wprowadzającym do zagadnienia hipertekstu, jaki miał się ukazać w jednym

z popularnych, kulturalnych tygodników ogólnopolskich. Tematem była oczywiście, znana panu zapewne aż nazbyt dobrze, opozycja [**hipertekst – śmierć druku**]. Mnie przydzielono rolę zwolennika i znawcy hipertekstu. Ale wydawcy potrzebowali też drugiego głosu, najlepiej gdyby był to głos kogoś znanego i szanowanego w świecie literackim. Padło na Czesława Miłosza. Do krakowskiego biura poety popłynął faks, był też telefon. Ale poeta nie podjął zagadnienia i nigdy się nie odezwał. Zakładając, że Miłosz w ogóle to zagajenie do artykułu przeczytał, a nie odbiło się ono od jego sekretarza, i że nasze hipertekstowe prowokacje brzmiały w miarę inteligentnie, w co dziś już wątpię, jak Pan myśli – dlaczego nie kwapił się z odpowiedzią?

★ **MICHAEL JOYCE: Obawiam się, że będę musiał odpowiedzieć na to pytanie krótko i niewyczerpująco, być może trochę tak, jak odpowiadam na pytania wywołane oczywistą koincydencją nazwisk pomiędzy mną a Jamesem Joyce'm, a mianowicie – czy gdyby dzisiaj żył James Joyce, to pisałby hiperteksty? Moja odpowiedź zawsze jest ta sama: „dlaczego miałby to robić?". Dlaczego Joyce czy Miłosz, obaj na równi obdarzeni wybornie polifonicznym, pisarskim głosem, którym potrafili tkać subtelne sieci asocjacji i aluzji, tak świetnie oddające wielowarstwowość pojedynczej i zbiorowej świadomości, mitologicznej i historycznej wyobraźni, zmysłowej i erotycznej siły języka; obaj o tytanicznych możliwościach Prospera, potrafiący przywoływać ekstazę i smutek nowych, wspaniałych światów, czuliby się w obowiązku odstawić na bok swoją harfę, wiolonczelę (zna pan może** Milosz's fragments **Michaela Hersha?) czy jakikolwiek inny instrument wybrany przez ich wyobraźnię, by zamiast tego ćwiczyć pal-**

cówki i uczyć się skal na jakimś niezgrabnym fortepianie? Dla mnie byłoby to niepojęte.

■ **MARIUSZ PISARSKI:** I to prowadzi nas do **popołudnia, pewnej historii.** Podczas gdy wielu czytelników może sobie dumać nad tym, jak wyglądałyby dzieła Jamesa Joyce'a czy Jorge Louisa Borgesa, gdyby ich autorzy pracowali w hipertekście, dzisiaj, gdy wiek cyfrowy wychodzi z **okresu dojrzewania** (o którym pisał pan w jednym ze swoich esejów jako o czasie eksperymentu, w którym wszystko uchodzi, nawet owe anachroniczne gdybania), łatwo jest odwrócić to pytanie. Jak taki klasyczny hipertekst jak **popołudnie, pewna historia** wyglądałby, gdyby Michael Joyce miał do dyspozycji tylko druk? W 1986 roku, jak można przeczytać w pana artykule o powstawaniu powieści, istniał już zrąb materiału do powieści. Wtedy też zaczęło się poszukiwanie **formy bardziej pojemnej**, która pozwoliłaby stworzyć książkę, gdzie akapity mogłyby bezkolizyjnie zamieniać się miejscami w ruchliwym, dynamicznym kontekście. Jeśli nie spotkałby pan wówczas pionierów w stosowaniu komputerów do pracy nad literackim tekstem, takich jak Natalie Dehn i Jay David Bolter, czy popołudnie w ogóle by powstało?

★ **MICHAEL JOYCE: Cóż za cudownie nieoczekiwane pytanie, słyszę je chyba po raz pierwszy. Pierwsza przychodzi mi na myśl odpowiedź twierdząca. Jestem w końcu pisarzem i publikowałem przed tą powieścią – tak, oczywiście, napisałbym** popołudnie **lub coś, co by je przypominało. Stałoby się tak po części dzięki poruszonym w nim tematom: tajemnice codzienności, natura kobiety, ojcowie i synowie, istota polis i władzy oraz ich związki z literaturą, i tak dalej. Są to tematy**

obecne w moich utworach, nawet tych jeszcze nieopublikowanych. Moja odpowiedź wykrzywia się jednak nieco, gdy mam wyjść naprzeciw pana sugestii, że miałem już trochę materiału na powieść, gdy zacząłem szukać sposobów na stworzenie książki, której akapity mogłyby zamieniać się pozycjami w ramach dynamicznej całości. Jak w przypadku wielu powieści były już zaczątki, ale nie nazwałbym tego materiałem, raczej dyspozycją (materiał, w moim mniemaniu, uobecnia się dopiero w trakcie swojego tworzenia). Nie miałem też aż tak sprecyzowanego, mechanistycznego modelu (jeśli miałem go w ogóle), do którego zamierzałbym wstecznie dopasować fikcjonalny silnik, czyli niejako rewersyjnie skonstruować książkę za pomocą dobrze naoliwionych, a przez to nieco śliskich, akapitów. Często powtarzam, że napisałem tę powieść w obrębie systemu jej tworzenia. Systemu, który był odbiciem zmieniającego się paradygmatu piśmienności, o jakim miałem w tym czasie niewiele większe pojęcie niż przeciętny czytelnik czy inny pisarz. Nie było wykresów, streszczeń fabuły, generatorów bohaterów czy notatników. Nie miałem też żadnego pojęcia, w jaki sposób w kombinatoryczną sieć możliwych przejść przez tekst wpisywać się będzie logika linku. Tak było aż do momentu, w którym zacząłem pisać. Byłem pierwszym czytelnikiem tego tak zwanego **pierwszego** hipertekstu. W związku z tym sam bywałem zbijany z tropu lub obdarowany przez tekst nagłą radością, zupełnie jak później każdy kolejny czytelnik. Musiałem w pojedynkę rozsupływać splecione pasaże tekstu, mimo iż to ja sam zapisywałem jego fugowe wariacje i melodie. Jednak pana pytanie wciąż ma siłę przyczepności, a może nawet jej nabiera, im głębiej sięga ta retrospekcyjna zaduma. Albowiem, choć jestem pewien, że nawet jeśli system [Story-

space, przyp. red.], który wymyśliliśmy z Jay'em Bolterem by nie istniał, i tak pisałbym o ideach, które przyczyniły się do jego powstania, a nawet zetknął się gdzie indziej z bohaterami tej powieści lub ich wersjami, to, prawdę powiedziawszy, nie napisałbym popołudnia **takiego, jakim je dziś widzimy, bez tego narzędzia. Zaprzeczenie temu byłoby jak mówienie, że Beethoven napisałby** Sonatę Księżycową **nawet gdyby nie istniało pianino. Ma się rozumieć, napisałby on miłosną pieśń dla podziwianej przez siebie hrabiny, być może byłby to utwór na wiolonczelę, ale nie byłoby to już to samo dzieło.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Czy mógłby pan pomóc mi w zaznajomieniu naszych polskich czytelników ze światem popołudnia, pewnej historii? Kim są pana bohaterowie, gdy spojrzeć na nich pod kątem generacyjnego i społecznego tła? W trakcie opowiadanej historii wydają się mieć około 40 lat, nie wywodzą się raczej z pokolenia hippisów – są nieco młodsi i bardziej od postulatów tego pokolenia zdystansowani, świadomi choćby kwestii feminizmu. Wert, który jeździł w młodości autostopem z **kwiatami we włosach**, może być wyjątkiem, ale jest on najmłodszy z nich wszystkich. Reszta stawia wyraźny opór ideom lat 60. i czyni to z perspektywy dobrze wykształconych przedstawicieli klasy średniej. Z drugiej strony Nauzyka zdaje się posiadać historię kogoś, kto padł ofiarą pokolenia hippisowskiego, jej historia – owa pełna niebezpiecznych przygód, brutalnie zakończona podróż do Indii – jest opowieścią o ocaleniu. Jeśli chcielibyśmy odnaleźć jakieś wspólne pokoleniowe przeżycie, które łączy bohaterów „popołudnia" i składa się na ich formację, to co by to było?

★ **MICHAEL JOYCE: Raz jeszcze uderzył pan we mnie nie-**

oczekiwanym pytaniem. Brawo! Nie do końca jestem pewien, czy posiadamy obecnie jakieś jedno pokoleniowe przeżycie – w takim sensie, w jakim posiadali je Polacy czy Amerykanie po II wojnie światowej. Nasza rozmowa odbywa się w chwili, gdy rozpoczynam kurs literatury dla pierwszej klasy liceum na temat wydarzeń 11 września 2001 roku, a zatem na temat tego, co wydarzyło się, gdy ci młodzi ludzie mieli po osiem lat. I choć kurs się dopiero rozpoczął, i trudno wyciągać definitywne wnioski, wydaje się, że owo poczucie bezbronności wobec czyhających zagrożeń oraz poczucie niestabilności, które uczniowie ci przypisują minionej dekadzie, nie dadzą się skrystalizować w coś, co można by nazwać formującym, pokoleniowym doświadczeniem. Tak wiele innych rzeczy zostało w ich oczach wypaczonych – począwszy od pewności, co do istnienia pewnych trwałych, globalnych i politycznych, filozoficznych i religijnych, wartości, a skończywszy na zatarciu się granic pomiędzy tym, co realne, a tym, co wirtualne, pomiędzy zwykłą ludzką obecnością w społecznym otoczeniu a obecnością w tak zwanej społeczności komputerowej. Oczywiście bohaterowie popołudnia to nie ci byli ośmiolatkowie, ale – jeśli pozwoli pan na zaimprowizowaną arytmetykę i zgodzimy się, że w chwili, gdy toczy się akcja zbliżają się do czterdziestki – swoje osiem lat mieli oni w czasach rządów Kennedy'ego i wojny w Wietnamie; w czasach, które nazywamy latami 60., choć tak naprawdę mamy na myśli lata 70., zwane hippisowskimi. Ma pan zatem rację, mówiąc, że bohaterowie ci to ustabilizowani młodzi profesjonaliści, pracujący w elitarnym jeszcze przemyśle komputerowym, jako administratorzy w edukacji, jako muzycy i psychiatrzy, i tak dalej. Nie, nie jestem jednak do końca pewien, czy ich sto-

sunek wobec ideałów lat 60. można by nazwać buntem. Zajmuje ich raczej poszukiwanie sposobów na zadomowienie się w coraz bardziej pomieszanym i podatnym na zranienie świecie. Aczkolwiek, jeśli chodzi o bunt, ważnym wyjątkiem jest najmłodszy z nich – Wert**. Korzystając z dzisiejszej perspektywy, można powiedzieć, że jego postać zapowiada pewien rodzaj faszyzmu w białych rękawiczkach, pewien na pozór utopijny, idealistyczny i pozytywistyczny odruch pomocy, tak naprawdę zainteresowany dominacją nad innymi i eksterminacją inności. W tym sensie, mówienie o wspólnym pokoleniowym przeżyciu w równoległych opowieściach popołudnia ma sens. Byłyby nim narodziny tak zwanej epoki informacji i towarzysząca im wirtualizacja doświadczenia, początek zacierania ludzkiego, przybrudzonego odcisku na rzeczach.**

Jak większość pisarzy, nie tylko nie czuję się komfortowo, wyjaśniając swoje własne teksty, ale wręcz ostrzegam (choćby z tego powodu), by nie do końca moim wyjaśnieniom wierzyć. Ale powiem, że Wert proponuje Peterowi dosłowny [Dam ci to wszystko, ugnij się tylko przede mną**] pakt z diabłem poprzez** Dataquest**, swój system ekspercki. Pokazuje to następująca scena (i kilka scen w tej sekwencji):**

< Ale Dataquest będzie miał wystarczająco informacji.

Jeśli chcesz, to wszystkie informacje na świecie... przynajmniej wszystkie, które przeliczają się na pieniądze. Mamy już dostęp do Cray'a i do nowej maszyny o równoległych procesorach jaką buduje facet w Cambridge. Będziemy mieli nasze bazy danych, rządowy materiał, spółki ubezpieczeniowe, wojsko-- ta rzecz może dokonać wyboru docelowych danych w trymiga, zobaczysz, określić faktyczną wartość rzeczy... Jestem gotów kupić najlepsze mózgi w Ameryce... >

< I chcesz, żebym ci pomógł wprowadzić na rynek to monstrum? >

Uśmiecha się, blond głowa kostuchy, młody Werther.

< Oczywiście, że nie! To już się sprzedało. Sama idea jest warta milionów jakie trzeba będzie na nią wydać, niezależnie od tego, czy będzie działać. Nie rozumiesz? >

Nie rozumiałem. Uniosłem dłonie w geście samozadowolenia i zadziwienia.

< Wychowano mnie na surowego luteranina-- mówi-- nawet teraz mój brat został wezwany do niewielkiej kongregacji w Teksasie... Jak widzisz, wiem co to pokusy.>

< Chcę, żebyś z tym walczył. Czy myślisz, że Jezusa

kusiłoby coś mniejszego niż błyszczące miasto grzeszników, dalekie ognie gdzieś tam na pustyni, odgłosy nierządnic i tamburynów w oddali, unoszący się zapach kadzidła i pustynnych kwiatów... ? >

< Wystarczającą pokusą byłoby oferowanie mi pieniędzy. >

< Moja żona jeździ beemką. Ja jeżdżę furgonetką. Jeśli chcesz, zawiozę cię teraz do centrum i kupię ci Maserati... >

< Albo DeLorean'a...? W oddali słychać już tamburyny? >

< Cokolwiek. >

Zamiarem Werta jest kwantyfikacja – czy raczej algorytmizacja – wątpienia i niepewności Petera, a zatem tych cech, które czynią nas ludźmi i tchną w naszą sztukę ludzki pierwiastek. Z kolei wahanie Petera Wert zamierza spożytkować jako swoistego rodzaju paliwo dla maszyny, która – w równej mierze, co na pulsujących elektronach – zasadza się na ludzkich emocjach. Dla człowieka, który nie jest nawet pewien, co widział na własne oczy nad ranem tego samego dnia, diabelska propozycja Werta zdaje się być propozycją nie do odrzucenia.

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Co ciekawe, jako czytelnicy, niewiele

wiemy o Peterze, o zapleczu tej postaci: żadnych wspomnień z dzieciństwa, wzmianek o rodzinie. Mamy jedynie **tu i teraz** bohatera, jego dramatyczne poszukiwania, które napędzają fabułę, oraz kilka krótkich sekwencji opisujących jego życie małżeńskie u boku Lisy. Sprawia wrażenie, jakby jego konstrukcja była wypełniona ledwie do połowy, resztę – samym sobą – musi wypełnić czytelnik własnymi intuicjami, emocjami i wspomnieniami, w pewnym sensie w sposób dużo bardziej dosłowny niż zakładałyby estetyka Romana Ingardena i teoria odbioru Wolfganga Isera. Ta sytuacja bardziej może kojarzyć się z grą komputerową, która bazuje na sprawczości odbiorcy – na tym, że wciela się on w ledwie naszkicowaną, na wpół widoczną postać bohatera. Postać Petera to mistrzowski konstrukt, jest tajemnicą dla każdego: dla ludzi wokół siebie, dla czytelnika i dla samego siebie, przynajmniej w konfrontacji z głównym wydarzeniem powieści. Myślę, że to właśnie ten aspekt zachęcił naszego wydawcę, Piotra Mareckiego, którego rodzimym poletkiem jest filmoznawstwo, by nakłaniać do widzenia w popołudniu powieści kryminalnej, której fabuła osnuta jest na motywie dramatycznego samorozpoznania głównego bohatera. Dopiero dzięki rozpoznaniu jest on w stanie zrozumieć, co się tak naprawdę zdarzyło.

★ MICHAEL JOYCE: W tym momencie już całkowicie przenieśliśmy się w rejony, w których mnie, jako autorowi, nie powinno się ufać. Tym bardziej, gdy komentarze pana i pana kolegów sugerują, że znajduję się w wyborowym towarzystwie czytelników, których posiadanie to prawdziwy zaszczyt, i którym powinienem ufać bardziej, niż własnej zawodnej pamięci. Po tym cycerońskim wstępie, pozwolę sobie dodać, że jestem

uszczęśliwiony tym, że Piotr Marecki charakteryzuje popołudnie jako kryminał, zwłaszcza, że tego lata skończyłem właśnie pisanie krótkiej powieści, która wykorzystuje podobnego typu napięcia. Podobnie też cieszę się, że uznaje pan Petera za mistrzowski konstrukt, za wcielenie tajemnicy, a zatem za postać w klasycznym tego słowa rozumieniu, za – sięgając po język gier komputerowych – awatara. To sprytne, by połączyć Petera z grami komputerowymi z jednej strony, a z teoriami Ingardena i Isera z drugiej. Aczkolwiek, i zapewne tutaj odzywa się moja modernistyczna strona (a z pewnością moje jezuickie wychowanie), sama maska postaci – czy to w przypadku dramatu scenicznego, czy wewnętrznego dramatu naszych snów – może być czymś równie, jeśli nie bardziej, zajmującym. Peter to twarz bez twarzy kogoś, kim byliśmy, zanim nadano nam imię, i kim się staniemy, gdy znajdziemy się poza tym, co nas nazywa w chwili naszej śmierci. Jest zatem fascynujący dla innych, ponieważ odnajdują w nim tajemnice samych siebie. Jednak z tego samego powodu, warto też wsłuchać się w to, co mówi Lisa, przestrzegając zbyt dociekliwego czytelnika przed zbytnim przywiązywaniem się do swoich koncepcji na temat Petera. Lisa przemawia w sekwencji szara myszka**, która w niektórych odczytaniach wyznacza końcową sekwencję powieści, zanim ta ostatnia nie rozpocznie się na nowo:**

pewnych wyborów, zaczynacie dostrzegać wyłaniający się wzorzec i chcecie w to uwierzyć na przekór maszynie. Myślicie, że coś znaleźliście. (To naprawdę piękny obrazek, szara myszka-- powiedziałam wam, że myślałam, że to geniusz... Myślę, że on ma pewnie na myśli łechtaczkę, rozdygotaną a jednak w jakiś sposób skupioną-- w tej swojej zwierzątkowatej doskonałości (wybaczcie, jeśli staję się zbyt dosłowna z tymi wszystkimi obrazami, a może nie?). Właśnie dlatego was przepraszam, że muszę to kończyć, i że tak wcześnie.

W nawiązaniu do takiego właśnie niekończącego końca oraz

pańskiego postrzegania Petera jako awatara, przypomnijmy sobie niekończący się początek tej opowieści, dla którego przyciski „tak" i „nie", obecne tam za sprawą programu Storyspace, pełnią przede wszystkim rolę zabawy inspirowanej ograniczonymi wyborami, jakie prezentowały ówczesne gry komputerowe. Czytelnika, który klika „nie" w odpowiedzi na pytanie, jakim kończy się tekst: „czy chcesz o tym posłuchać", powieść nagradza leksją, która jest echem tego, co mówi Lisa: wiem, jak się czujesz**. Fakt ten, oraz refleksja nad pana pytaniem, każe mi zastanowić się raz jeszcze, czy to rzeczywiście ona odzywa się w tej drugiej leksji.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Pana pytanie jest wielce znamienne. Moi nauczele od teorii narracji byliby nim mocno skonfudowani, ja sam jestem w lekkim szoku, oczywiście wszystko do czasu, gdy przypomnimy sobie, że mowa o hipertekście…

★ **MICHAEL JOYCE:** I pan, i ja, i pana nauczyciele wiemy aż nabyt dobrze, że gdybyśmy mieli na bok odłożyć jakąkolwiek książkę, niekoniecznie hipertekst, i pójść na piwo, by uczcić koniec zajęć, to są większe niż duże szanse na to, że w czasie naszej nieobecności książka sama przepisałaby się na nowo, i po naszym powrocie czytalibyśmy ją w inny sposób, podobnie jak my sami – rzecz jasna – bylibyśmy inni.

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Na dyskusje przy piwie z Michaelem Joycem i moimi autorytetami od teorii literatury cieszyłbym się jak dziecko. Póki ich jednak nie ma, sam hipertekst – jako model pisania i lektury – może nam ułatwić ów eksperyment. Zwłaszcza, jeśli przywołać wspomniane przez pana doświadczenie

bycia pierwszym czytelnikiem popołudnia, który w pojedynkę przemierzał te dynamiczne tekstowe przestrzenie. W takim środowisku nie tylko nie da się przewidzieć wszystkich możliwych ścieżek. Posegmentowany tekst jest z zamierzenia niedookreślony i niejednoznaczny, by pojedyncza scena nie musiała być zakotwiczona w pojedynczym, czasoprzestrzennym kontekście. Dzięki temu możliwe są różnorakie rezultaty: są nimi zarówno zwyczajnie różne interpretacje tekstu (dzieło, które żyje własnym życiem), jak i różniące się między sobą prezentacje literackiego materiału (zmieniające się za każdym odczytaniem konteksty tych samych segmentów).

★ **MICHAEL JOYCE: Tak, to ostatnie rozróżnienie jest bardzo potrzebne, może nawet bardziej niż moja sugestia wyjścia na piwo z badaczami literatury. Muszę jednak powiedzieć, że jestem trochę zakłopotany, gdy słyszę, że tekstowe fragmenty popołudnia są [**z zamierzenia niedookreślone i ambiwalentne**]. Wolałbym używać słowa** niejednoznaczne**, gdyż ambiwalencja skrywa w sobie pewną nutę przebiegłości. Proszę pamiętać, że do całego tego przedsięwzięcia przyciągnęła mnie przede wszystkim świadomość, że proza (i poezja, ale to już inna kwestia) dysponuje potencjałem wielokrotności, tłumionej zwykle przez wymóg konstrukcji linearnej. Jest to zatem także pewien projekt filozoficzny.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** W polskiej wersji powieści sytuacja komplikuje się bardziej: często musimy określić płeć narratora poprzez czasownik, a tym samym, wyraźnie wskazać, kto mówi (**widziałem/widziałam**). Kurczy się zatem zakres wielokrotności, prawdopodobieństwa odczytań. Na szczęście, w inte-

resujących nas sekwencjach, **nie** i **szara myszka**, nie występuje taka konieczność. Można uznać sekwencję domyślną, po kliknięciu na **nie**, (**nie1 wczoraj2**, **nie2** i **nie3**) za przeplot głosów Petera i Lisy. Robi się więc tak niejednoznacznie, jak tylko można, i wszystko może zależeć od tego, kto i po co, czy – ku czemu – czyta.

★ **MICHAEL JOYCE: Lub też, nawiązując do konstrukcji genderowych, kim ona jest i co ona czyta. Nie po to, by być feministycznie poprawnym, lecz by – idąc śladem wyparcia się Lisy w sekwencji** szara myszka **– zasugerować obecność genderowych śladów w budowie i w potencjalnym odbiorze opowieści. Dlatego też cieszę się, że w tych akurat sekwecjach rozróżnienie płci nie było konieczne.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** A odpowiadając na pytanie, kto mówi we fragmencie, który jest echem lub powtórzeniem wypowiedzi Lisy, powiem, że dla mnie najczęściej jest to głos narratora, który zwraca się bezpośrednio do czytelnika. Druga, poprzednia możliwość, jest bardziej – statystycznie mówiąc – zakryta, czytelnik najczęściej nie zna jeszcze wówczas tej bohaterki.

★ **MICHAEL JOYCE: Natomiast z całą pewnością można powiedzieć, że z Peterem mamy do czynienia co najmniej od fragmentu** wczoraj2**, choć poranna zaduma nad pustością zjawisk ma charakter całkowicie dialogiczny.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** W tym miejscu warto powrócić do Miłosza. Jednym ze skrzydlatych wersów Traktatu moralnego jest aż nazbyt często w Polsce powtarzana myśl na temat historii:

Lawina bieg tego zmienia,/ po jakich toczy się kamieniach. Można to odnieść do historii w ogóle, do jej szczególnego momentu, jak choćby do pojawienia się cyfrowych technologii, jako przeżycia spajającego losy bohaterów popołudnia, ale także – i ośmielę się to zrobić – do sytuacji lekturowej w dynamicznie zmieniającym się tekście. W popołudniu ową lawinę wywołuje zdanie: **Chcę powiedzieć, że być może dzisiaj rano widziałem, jak zginął mój syn**. Jej bieg zależeć będzie od naszych wyborów, fragmentów, na które ją nakierujemy. Carolyn Guyer i Martha Petry zaproponowały kiedyś trafną metaforę hipertekstu jako kamieni na ścieżce lub kamieni w strumieniu. Ale czym jest w tym przypadku lawina i kim jest czytelnik? Być może ta pierwsza to pragnienie zakończenia, chęć dotarcia do końca opowiadanej historii. Czytelnik stoi za dwoma elementami: za czynnikiem regulującym i za kamieniem na ścieżce, usytuowanym na wyższym poziomie tej świetnej, złożonej alegorii Miłosza.

★ **MICHAEL JOYCE: Podoba mi się w tym wszystko, oprócz słowa** stoi**. Zawsze wolę patrzeć na dzieło jako na przepływ, nawet w sensie hydraulicznym, gdzie tekst i czytelnik splątani są we wspólnej kaskadzie, jeśli nie powiedzieć – zapasach. Chwile przejrzystości są ulotne, gdy ucisza się lustro wody. Reszta to zmętnienie, zawieszone cząsteczki, które czasem iskrzą, czasem zgrzytają, a pomiędzy nimi czytelnik, poznający samego siebie, a także autor. To jest to, w czym dostrzegł pan geniusz Miłosza: przepływ ukształtowany przez kamienie, a jednocześnie je polerujący i poddający erozji, gdy tak płynie pomiędzy i ponad nimi.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** W każdym monograficznym opracowaniu pana twórczości, jak na przykład w moim sprzed 7 lat, musi pojawić się wątek wycofania się pana z przestrzeni elektronicznej. Strona domowa Michaela Joyce'a już nie istnieje, nie powstają nowe hiperteksty. Oczywiście daleki jestem od trącania w minorowe akordy. Wręcz przeciwnie, jak pisałem: **Z punktu widzenia autora wszystko, co było do zrobienia, zostało wykonane:** there is no simple way to say this **– mówi Joyce w przedmowie do** popołudnia**, wyjaśniając reguły hipertekstu. Przez następnych kilkanaście lat próbował objaśniać to samo, ale jeszcze prościej. I rzeczywiście:** nie można już tego łatwiej powiedzieć**, reszta byłaby tylko powtarzaniem tych samych artystycznych gestów.**
Nowe medium, jak się wydaje, spełniło pokładane w nim przez pana nadzieje. Zaczęło się od idei książki, którą dałoby się czytać na wiele sposobów i której akapity zamieniałyby się miejscami. Później przyszła kolej na dalsze eksperymenty: **Twilight, a Symphony** i **Twelve Blue** w różny sposób pokazują, czym może być literatura nowych mediów. Wydaje się zatem, że to kwestia artystycznych założeń i tego, na jakie przyzwolenia bądź ograniczenia danego medium natrafią. Pana powrót do świata druku jest w tym sensie czymś tak naturalnym, jak wcześniejsze wyprawy w dziewicze rejony tekstu cyfrowego. Linia prosta, jak przypomina John Barth, wciąż potrafi być dla autorów poważnym wyzwaniem… A może myśli pan o powrocie do hipertekstu?

★ **MICHAEL JOYCE: Myślę. A może nigdy – jak sądzą niektórzy – od hipertekstu nie odszedłem. Na przykład, w prowokacyjnej recenzji mojej linearnej powieści** Liam's Going,

David Ciccoricco **w sposób cudownie przenikliwy wykazuje hipertekstualność tej powieści. Wziąwszy mnie uprzednio za słowo (wyciągnięte ze zbioru** Othermindedness**)** Ciccoricco **mówi o [**złożonościach dnia codziennego, nieustannie zmieniających się dramatach codzienności**]. Jest też moja** powieść na internet**,** Was: annales nomadiques **z portalu** Fiction Collective 2**, aż nadto hipertekstowa, dzięki migotliwości swoich postaci i przestrzeni.**

W jednym z e-maili, który napisałem dawno temu do grupy przyjaciół, w tym do Kate Hayles, która zrobiła z niego użytek i nieumyślnie oddelegowała mnie z domeny cyfrowej w swoich Writing Machines, napisałem: opuszczam pole**. Miałem jednak na myśli taki sens, w jakim opuszcza się kwietną łąkę, wciąż będąc świadomym jej zapachów i siły przyciągania, lecz zmierzając już w innych kierunkach, na przykład ścieżkami wspomnianych przez pana silva rerum. Mówiąc też prościej, gdy pole to zaczęło ciążyć ku światom gier oraz ku prozie proceduralnej i kodowej, nie zabrakło mi zainteresowania tymi zjawiskami, lecz miałem tutaj mniej do zaoferowania.**
Ostatnio najczęściej piszę poezję i jest to obszar, na którym czuję się ledwo nowicjuszem, nawet nie klerykiem, co sprawiało, że trząsłem się trochę ze strachu, gdy nasza rozmowa przechodziła na Miłosza. Nie byłem pewien, czy starczy mi śmiałości, by wyrazić swoją opinię.

■ **MARIUSZ PISARSKI:** W realne i elektroniczne drzwi wydawnictwa Korporacji Ha!art uderza nawałnica prozy, której autorzy proszą o opinię i ewentualną publikację. Mam nadzieję, że po wydaniu popołudnia, pewnej historii, niektórzy z nich zde-

cydują się na formułę hipertekstową. Czy ma pan jakąś złotą radę dla wszystkich tych, którzy chcieliby się zmierzyć z hipertekstem?

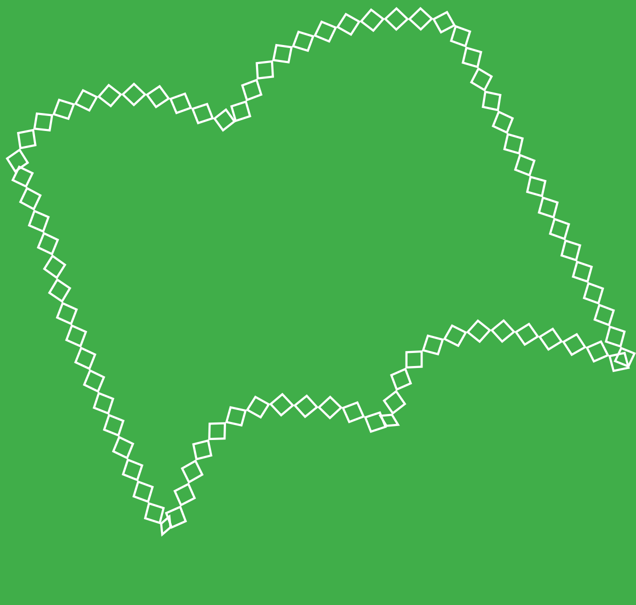
★ **MICHAEL JOYCE:**

Może tylko najprostszą z porad: zacznijcie od miłości do słowa i jego złożoności, **reszta przyjdzie sama.**

■ **MARIUSZ PISARSKI:** Dziękuję za rozmowę.

Michael Joyce:

Zastępowanie autora: książka z ruin



tłumaczenie: **Kaja Puto**
(pierwszy rozdział książki Othermindedness: the Emergence of Network Culture, Ann Arbor 2000)

Gmach ciemny, a u wejścia deski skrzyżowane
Bronią wstępu i starczyć muszą ci za bramę,
Jeżeli wchodzisz. Przedsionek podobny
Jaskini, bo jej ściany powinien wilgotny
Bluszcz oplatać – tu druty są bluszczem. Tuż dalej
Z poszycia cegieł rudych, skręconych metali
Kolumny jak odarte pnie, po których ścieka
Światło latarki. Nie wiesz jeszcze: biblioteka
Czy las uschniętych osin, trędowaty, chory,
Gdzie na ptaki czatując, litewskie wieczory
Witałeś, w wielkiej pustce, w której jastrząb kwili.

Poeta stojący w ruinach to wizja na wskroś modernistyczna. Nie to jednak widzimy. Poeta dociera do ruin, a sam jego ruch każe odczytać deski za bramę. Zapisuje to, co postrzega. Na tle nieprzydzielonej przestrzeni ciemnego gmachu – nazwijmy tę przestrzeń ekranem – skrzyżowane deski mogą być znakiem i spojeniem, osią i unieważnieniem, oświetlonym światłem. Zrujnowane foyer nie otwiera się już na inną przestrzeń, lecz stanowi przestrzeń własnego otwarcia. W ruchu zewnętrzna ciemność ustępuje pamięci, metonimii oraz mnogości: jedno wciąż zastępuje drugie. Oto przecięcie **tutaj** i **tam**, splecionych jak bluszcz. Lub drut. Przepływ światła – zmierzch czy świt – przynosi to, co określiłem niegdyś krótkotrwałą korzyścią z własnej niezdarności; ukośną iluminację, dzięki której zdolni jesteśmy widzieć zmienność rzeczy w szczelinie czasu tuż przed osiągnięciem przez nie jednolitości w świetle dnia lub

ciemności nocy.
Era elektroniczna żywi się chwilami niezdarności; wkrótce bowiem pojęcie ery rozpłynie się wraz ze swoim znaczeniem w codzienności tego, co w centrum badawczym Xerox PARC określa się jako →**Ubicomp**, **ubiquitous computing** (przetwarzanie bez granic)[1]. Tymczasem w świetle obecnej niezdarności – choć niektóre figury przesuwają się asymetrycznie (bluszcz staje się drutem, drzewem – kolumna) – każdy element pozostaje sobą, nawet jeżeli jego forma zostaje zastąpiona: obraca się w chiazm. To nie rzecz się zmienia, lecz jej umiejscowienie. Druk pozostaje sobą, elektroniczny tekst siebie zastępuje. Elektroniczny tekst zdolny jest rozwijać się nim powstanie, znikać – nim się skończy. Ekran wymaga od nas ciągłej i uważnej interakcji, która pozwala wytworzyć chociażby symulakrum statycznego tekstu. Przyszłość wymaga od nas równie wiele, już od dłuższego czasu.
Powyższa fraza to gra słów: →wszystko, czego wymaga od nas przyszłość, zawiera w sobie w przeszłość, lub raczej przeciąga ją przez tunel czasoprzestrzenny wywołany przez osobliwość[2].

---

[1] Zob. **H. Rheingold**, PARC is Back! [w:] „Wired” 1994 nr 2, s. 97.

[2] Osobliwość w fizyce to stan układu, w którym przynajmniej jeden z parametrów (np. gęstość, przyspieszenie grawitacyjne) przyjmuje wartości nieskończone. W matematyce osobliwością nazywa się punkt, którego funkcja zmierza do nieskończoności lub występują w związku z nim inne nieregularności. Joyce używa tego pojęcia, mając na myśli punkt (lub nawet myśl) który istnieje i może być czegoś przyczyną, choć trudno go wskazać, zdefiniować lub opisać. [przyp. tłum.]

Przyszłość nie trwa w bezruchu, wciąż siebie tworzy na nowo; strona staje się ekranem, ekran zastępuje stronę. Takie ruchy możemy nazwać historią. Elektroniczny tekst uobecnia się w medium, w którym ulega rozpadowi: jest odczytywany tam, gdzie jest zapisywany, jest zapisywany wtedy, gdy jest odczytywany. **Nie wiesz jeszcze**, uświadamia poeta, czym **mogłoby to być**. Chłopiec, który śledził ptaki, dziś sam jest śledzony, a wręcz okrążony przez historię. Perspektywa pamięci obejmuje jedynie kwilące jastrzębie; pamięć reprezentuje ich okrężny lot nad trędowatym lasem. Locus jednego z nich znane jest z rzeczywistości pozatekstowej: to złoty wiek, kraina dzieciństwa poety, który tu i teraz – w Warszawie, w 1941 roku – jest młodym człowiekiem, odźwiernym zbombardowanej biblioteki, który wozi **książki z Biblioteki Uniwersyteckiej do Biblioteki Narodowej, z Biblioteki Narodowej do Biblioteki Krasińskich**[3].

Chciałbym wyrazić się jasno: odczytując utwór Miłosza jako rozważanie nad elektronicznym tekstem, nie pragnę uzurpować sobie horroru wojennego odcięcia. Nie jest moim zamiarem trywializacja świata, do którego prowadzi przestrzeń warszawskiej biblioteki, wyimków rzeczywistości przez nią zastępowanych. Aleksander przeciął mieczem rozmaitości

---

[3] | **R. Gorczyńska**, Podróżny świata: rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze, Kraków 1992, s. 202.

[4] | **Rozmaitości topologiczne** to w matematyce przestrzeń Hausdorffa, która jest lokalnie euklidesowa. Oznacza to, że każdy punkt ma otoczenie, które jest homeomorficzne z przestrzenią euklidesową R^(n). Homeomorfizm

topologiczne[4] nadające znaczenie węzłowi gordyjskiemu – jego splecione żyły możemy nazwać bluszczem lub drutem, słowem lub superstruną – a tym samym odczytał i jednocześnie zapisał swój własny los. **Robiło to wrażenie jakiejś wielkiej likwidacji wszystkich wartości kulturalnych, kompletnego końca wszystkiego**[5] – mówi Miłosz. Nicość zastępuje całość; książki przewieziono za, a nie przed linią frontu. Książka z ruin jest więc książką ruin; żyjemy w czasach, w których książka sama jest w ruinie, eskhate biblos. Chciałbym interpretować wiersz tak, jakby młody poeta wiedział, że, przemierzając przestrzeń, odczytuje ją i zapisuje jednocześnie. Przedmiotem wojny młodego poety była hierarchia, która wystrzeliła pod kradzioną egidą wygiętego krzyża. Ta wojna była drugą – lub może nawet milionową, to nie ma większego znaczenia, ponieważ z punktu widzenia topologii liczba staje się metaforą – w nieskończenie podzielnym szeregu prób uchwycenia formy. To dobrze znany proces: krzyż unieważnia formę, stając się nią. Za nim stoi z kolei idea wszystkiego, pozbawiona już przywilejów względem idei czegokolwiek.

W przeprowadzonych wiele lat po wojnie wywiadach (zebranych w tomie Conversations with Czeslaw Milosz) Miłosz opowiada o swoim wujku: **Oskar Miłosz jest dla mnie bardzo ważny ze**

jest przekształceniem, które zmienia figurę, lecz zachowuje jej ciągłość i spoistość. Aleksander przeciął więc ciągłość i spoistość węzła, która stanowiła jego differentia specifica. [przyp. tłum.]

[5]| **R. Gorczyńska**, op. cit.

względu na niesłychaną wybredność i wymaganie bardzo ścisłej hierarchii[6]. Być może stary człowiek, którym stał się poeta, zrezygnował ze swojej młodzieńczej perspektywy. **Literatura** – tłumaczy – **jest bardzo hierarchiczna**[7]. To, co było odcięte, przywrócone zostało do znaczenia; wiersz zdaje się mieć tego świadomość. **W historyczności jest nasza nadzieja – sądzi Miłosz – bo historia jako czas, ale czas pamiętany, jest czasem innym niż czas natury**[8].

A jednak okazuje się, że czas natury również jest czasem pamiętanym. **Historia jest ważna**[9] – sądzi teoretyczka społeczna Sandra Braman. **We wszechświecie odwzorowanym topologicznie umiejscowienie jakiegoś punktu jest mniej istotne niż to, jak się tam znalazł (...) układy również mają wspomnienia: ulegając rozkładowi, zarządzają odwrót, by obrać drogę, którą podążały już w fazie samoorganizacji**. Węzeł przybiera formę, by się jej zaraz pozbyć; ćwiczy rozmaite możliwości wiązań, węzeł po węźle.

Tu już stąpaj ostrożnie – rozpoczyna się kolejny ruch. Utwór zwalnia do czasu teraźniejszego, a tym samym odkrywa znaczenie ruchu. Światło staje się niejednolite: ciemność litewskiego wieczoru ustępuje **skrawkowi błękitu** prześwitującemu przez **przęsła wgięte pod ciężarem gromu** (dopiero później dowiemy się – z ustępu poświęconego robotnikom stawiającym stół z książek – że jest dwunasta w południe). Scena rezygnuje z metonimii na rzecz metafor. Strony książek są jak **pióra paproci, co kryją zmurszały/ szkielet**. Poeta odkrywa rzeczy zapisane, znaczone: szkielet przeżarty mchem, **pyłem**

[6]. Ibidem, s. 125.

[7]. Ibidem.

[8]. Ibidem, s. 116.

[9]| **S. Braman**, The autopoietic state: Communication and Democratic Potential in the Net [w:] „Journal of the American Society for Information Science" 1994 nr 6, s. 13-14. Chciałbym w tym miejscu zaznaczyć, jak wiele zawdzięczam pracy Sandry Braman. Przez lata ludzie, których darzę głębokim szacunkiem (mam tu na myśli przede wszystkim Johna McDaida i Davida Porusha), próbowali wyjaśnić mi zawiłości cybernetyki, teorii katastrof oraz autopoiesis. Ich tłumaczenia nie poszły jednak na marne; artykuł Braman pozwolił mi po prostu uświadomić sobie, że nie jest to aż tak skomplikowane, jak myślałem. Jestem jej winien nie tylko moje rozumienie topologii, ale również moją interpretację Kwintera. Mógłbym przychylić się do podobnego podziękowania, złożonego przez Richarda Lanhama w Electronic Word, w której to pracy autor przyznaje: „szczerze mówiąc, nie wpadłbym na to". Ta konstatacja wprawiła mnie w konsternację (choć to tylko językowy tupet akademika), gdy czytałem tę książkę, stawiającą tezę, iż natura elektronicznego tekstu byłaby niczym, gdyby nie była podobna kolczastym kwiatom i parzącym pokrzywom.

przysypane białym/ paleontologiczne muszel tajemnice (ów wers wydaje się znamienny dla kultury popularnej, epoki, która zwróciła się ku znakom, logo i prawom autorskim; skamieliny sprzedawane na lotniskach i w centrach handlowych pozbawione są geologicznego znaczenia dopóty, dopóki rynek nie pozostawi ich w spokoju), skamieliny **spłukane rdzą deszczowych łez**. Sama przestrzeń zapisana jest z kolei przez ruch.
Pismo zawsze budzi wątpliwości: nie jest jasne, czy cień martwej epoki jest formą żywą. W wierszu pojawia się dwuznaczna postać naukowca, podobna do strażnika-kreta, który w późniejszym utworze Biedny chrześcijanin patrzy na getto **rozróżnia ludzki popiół po tęczującym oparze/ popiół każdego człowieka po innej barwie tęczy**.

Tak dawne i nieznane życie szczątków woła,
Że przysuwając palce do światła, bez słowa,
Uczony długo waży rzecz i nie odkrywa (...)

Zwrot skierowany początkowo do potencjalnego odbiorcy – **nie wiesz jeszcze** – został teraz ucieleśniony, scharakteryzowany i ostatecznie zaprzeczony: **uczony** (...) **nie odkrywa**. Położenie kamienia musi zostać zmienione, a on sam – podświetlony, wówczas naukowiec patrzy nań ponownie i ocenia. Kieruje nim imperatyw ważenia rzeczy: to sprawia, że jako postać nie staje się wyraźnym przeciwieństwem poety. **Rdza deszczowych łez**

spłukuje spirale napisów, znacząc je jednocześnie. Kolejne wersy wskazują na źródło rozważań (**tak i**):

Znaki spłukane rdzą deszczowych łez, spirale
Ogląda. Tak i z księgi, spomiędzy rozwalin
Podniesionej, daleka, senna dawność błyska

Idea wszystkiego pozbawiona jest już przywilejów względem idei czegokolwiek. Książka odsłania erupcję świata, **stwory zapadłe w przepaść**. Ten, kto czyta książkę z ruin, zastępuje tego, kto odczytuje przestrzeń ruin w książce (to ją właśnie czytamy). Ulegając rozkładowi, świat zarządza odwrót i obiera drogi, którymi już podążał. Dlatego poza otchłanią wiersza skamielina paleontologa otwiera drogę dla wyobrażonych przez poetę **kolczyków wpinanych drżącymi palcami**, czy **kandelabrów w lustrze.** Spojrzenie jest spojeniem[10].
Tekst, gdy jest widziany, nie ma już autora, a jedynie czytelnika, który autorem się staje. Oto warunek istnienia konstruktywnego

[10] Moje hasło w encyklopedii EESLA, Hypertext and Hypermedia (przedrukowane również w: M. Joyce, Of two minds: Hypertext pedagogy and Poetics, Ann Arbor 1994). Człowiek Turinga. Człowiek zachodu w dobie komputera Boltera jest (jak dotąd) najlepszym wprowadzeniem do tematyki związanej z twórczością elektroniczną. George Landow rozbudowuje i rozszerza tę perspektywę w znaczący sposób w: G. Landow, The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities, Cambridge 1993.

[11] Termin ukuty przez Micheala Joyce'a w eseju Siren Shapes: Exploratory and Constructive Hypertexts. Oznacza on hipertekst, który wymaga aktywnego działania swoich czytelników, rewizji i rozszerzeń. [przyp. tłum.]

hipertekstu[11], który w szerszej perspektywie dotyczy każdego systemu tekstu elektronicznego, od hipertekstu przez rzeczywistość wirtualną do **ubicomp**. Skamieniałe słowo, na przemian podświetlane i nadpisywane na ekranie komputera, co rusz powraca do uniwersum rzeczy widzialnych i odczuwalnych. Druk pozostaje sobą, tekst elektroniczny siebie zastępuje.

Mając do czynienia z elektronicznym tekstem, w pewnym sensie stajemy się malarzami[12]; każdy kolejny ekran zmywa swojego poprzednika, zastępując go samym sobą. Każda żywa forma zawdzięcza swoje istnienie martwemu cieniowi litery, którą zastępuje.

Tekst elektroniczny jest strukturą przekonań[13]: przeciętny czytelnik skłonny jest uwierzyć, że nawet najbardziej nieudolna, współczesna technologia piśmienności obejmuje asocjacyjny schemat tekstu, który jest przez nią prezentowany. Czytelnik odnajduje się w tej formie i ma poczucie, że podąża ona za nim krok w krok. Spojenie jest spojrzeniem: oto odejście od książki. Nie jest tak, jakoby burza skojarzeń rozpętana nad książką – izobary, kartki z notatnika, stronice jak **pióra paproci**, czy tropiczne marginalia – nie mogła objąć wszystkich asocjacji (to się akurat udało, i to przepysznie: oto historia książki jako czas pamiętany). Chodzi raczej o to, że elektroniczna forma wkracza w przestrzeń dostępną dotąd jedynie książkom. Burza wiruje cyklonicznie, by w końcu się rozproszyć; struktury przekonań wypełniają tekst elektroniczny aż do stanu nasycenia, spadając jak manna z nieba, przeszywają nas na wskroś i lecą z powrotem ku niebu niczym grawitron[14], podtrzymując i zakotwiczając

[12]| Wiele tez dotyczących tekstu elektronicznego w takim ujęciu (a tym samym, język, którym się posługuję) pochodzi z innych tekstów i referatów (przede wszystkim z A feel for prose: Interstitial links and the contours of hypertext), w większości przedrukowanych w: M. Joyce, op. cit.) We wstępie do tego zbioru argumentuję (świadom jednak faktu, że niektórzy mogą traktować tego rodzaju argumentację jak apologię czystego lenistwa): „To ( ) coraz bardziej charakterystyczne dla późnej epoki druku, ( ) że przed, podczas i po tym, gdy powstawały wykłady i eseje, pisano również e-maile, hipertekstowe „węzły" oraz inne rodzaje tekstu elektronicznego, które, jak zobaczymy, przemieszczały się w nomadyczny i iteratywny sposób z rozmowy do rozmowy, ze szkicu do szkicu, z perspektywy do perspektywy. Nomadyczny ruch idei dokonuje się w elektronicznym medium bez wysiłku, co ułatwia mu przekraczanie (lub wymazywanie) barier za pomocą ruchu myszki, niosącego za sobą na wyrytym promieniu światła, konstyuującym kursor, tak wiele ze świata, jak wiele będzie chciał jej użytkownik. Na każdym przecięciu świat możliwości może powstać w postaci całości lub jądra, jak kosmogoniczny ząb mitycznego smoka. Każda iteracja „tchnie życie w narracyjny opis możliwości" – jak pisze Jane Yellowlees Douglas o fikcji hipertekstowej. Dlatego „trzecie, czwarte zetknięcie z tym samym miejscem pozostaje podobne pierwszemu, [a – przyp. M.J.] tym, co się zmienia, jest [nasza – przyp. M.J.] percepcja". Tekst staje się palimpsestem czasu teraźniejszego, przez który nie prześwitują dawne, lecz potencjalne, alternatywne wersje tekstu.

[13]| **Struktura przekonań w matematycznej teorii ewidencj**i (teorii funkcji przekonania) oznacza schemat myślowy, który pozwala sformułować lub ocenić wartość wniosków wyprowadzonych z niepewnych i nieprecyzyjnych danych. Różni się od probabilistyki możliwością przypisania (subiektywnego) prawdopodobieństwa grupom odpowiedzi, a nie tylko pojedynczym zdarzeniom. [przyp. tłum.]

[14]| **Grawitron** to symulator statku kosmicznego, popularny w amerykańskich parkach rozrywki. To rodzaj karuzeli, której mechanika wywołuje poczucie braku oddziaływania grawitacyjnego. [przyp. tłum.]

nieustanną zamianę samego siebie.
Ponadto, w przypadku mediów elektronicznych, obraz ponownie zajmuje swoje miejsce w układzie tekstu, którym rządzi składnia narracyjna; tu, jak przypomina Braman, **umiejscowienie punktu jest mniej istotne niż to, jak w nim znalazł**. To, co widziane, jest wypowiedzią. Konstruktywny hipertekst jest wariantem tego, czym się stanie, stanowi strukturę dla tego, co jeszcze nie istnieje. W tym przypadku mamy do czynienia z dwiema fazami samoorganizacji: w pierwszą wchodzi czytelnik, który zastępuje wycofującego się autora, w drugą – czytelny ślad, czas pamiętany podczas jego odwrotu. Ten, który podejmie się pisania, będzie musiał przypomnieć sobie, co pozostawił po sobie jego poprzednik, i to w taki sposób, aby trzecie „ja" – ty, który piszesz po nas – mogło odnaleźć w tekście to drugie, pochłonięte poszukiwaniem pierwszego. W przeciwnym razie działania każdego z nas znikną i dla nas samych, i dla czasu pamiętanego. Przestrzeń opowiadania, wycofując się, nie ujawni wówczas formy swojego działania, ani działania swojej formy. Nie powstanie żaden węzeł.
Spojrzenie jest spojeniem. W rozpadającym się świecie wiersza **senna dawność błyska**. Oto cztery rozdziały książki z ruin, widziane oczami poety: trzy z nich są połączone, czwarty – naznaczony odcięciem, zraniony. Pierwszy – jak zwykle – przywołuje światło i spotkanie kochanków.



Rękawiczka mężczyzny.
Już po instrumentach
Przebiega pierwszy dreszcz, goreją lampiony,
Kadryl wije się,
szumem wielkich przytłumiony
Drzew parku.
Ona biegnie, szal w ciemności płynie,
Spotyka się z nim w głucho zarosłej altanie
Na skraju zbóż. I kiedy zbliżają się skronie,
Oboje widzą lampy odbite w jaśminie.

Wielkie drzewa okazały się kolumnami ze skręconego metalu – pamiętamy to jeszcze z przedsionka – kamienna ława[15] i żarzące się lampy przemienią się w robotniczy stół z książek, rozjaśniony płomieniem ogniska wznieconego przez słońce. Wiersz tego nam jeszcze nie mówi, ale nasze obecne odczytanie może nam to podpowiedzieć. W czytaniu hipertekstu są takie punkty,

[15] W angielskim tłumaczeniu para spotyka się na kamiennej ławce: „(...) They sit close on a bench of stone/ And watch the lanterns glowing in the jasmine". [przyp. tłum.]

o których nie wiemy, czy są drzewem, czy kolumną, altaną czy stołem, które się na siebie nakładają.

Nadal nie wiemy, gdzie i w jaki sposób rozpadnie się świat; czy dotknie to nas, kochanków, czy poetę studiującego książkę z ruin. W Traktacie poetyckim Miłosz pyta **czy ten heglowski Duch Dziejów jest tym samym duchem, który rządzi światem natury, okrucieństwem natury. Zadaję pytanie, w jakim sensie historia jest przedłużeniem natury**[16]. Jest to oczywiście pytanie o opozycję bycia i stawania się: Heraklit wpływa do Hegla, a ich wspólny bieg występuje z brzegów tomistycznego kanału.

Być może tak wypowiada się poeta spoza wiersza, nie znając innej miary dla natury i historii. Wewnątrz utworu istnieje jednak – tak sądzę – topologiczna, prawdziwie heraklitejska nauka[17]. **Najlepszy sposób odwzorowywania przestrzeni związany jest z topologią, a nie – do czego przywykliśmy na Zachodzie – geometrią** – pisze Braman i kontynuuje:

Geometria pozwala nam jedynie wymodelować linearny ruch lub zmianę [opisuje – przyp. M. J.] układ w danym punkcie, posługując się terminami, które odnoszą się do jego wcześniejszych lub późniejszych stanów. Taki sposób odwzorowywania uniemożliwia opisanie przekształcenia układu. Topologia opisuje jakościowe transformacje, uwzględniając niespójności tak daleko idące, że przekształcające cały układ[18].

Światło odbijające się od jaśminu nie będzie trwało wiecznie. Spojenie jest spojrzeniem, lecz brzmienie sceny jest niespójne,

[16] **R. Gorczyńska,** op. cit., s. 111. Na kolejnych stronach Gorczyńska odnosi się bezpośrednio do zbieżnego punktu filozofii Hegla i Heraklita (i jego sprzeczności z tomizmem), pytając, czy Miłosz miał na myśli „staje się w sensie heraklitejskim, tego ciągłego płynięcia”. Miłosz odpowiada na to – „to jest absolutny heglizm” – i cytuje fragment wiersza, który zaczyna się od „o antytezo, co dojrzewasz w tezie”.

[17] **Kwinter** sugeruje, że **Teoria katastrof jest nauką heraklitejską w tym sensie, że uważa wszystkie formy za rezultat konfliktów i sprzeczności**. W: S. Kwinter, Landscapes of Change: Boccioni's 'Stati d'animo' as a general theory of models [w:] „Assemblage” 1992 nr 19, s. 60.

[18] **S. Braman**, op. cit., s. 12

przypomina osobliwość, przestrzeń zwijającą się ku sobie. Oto i kolejny rozdział książki z ruin: strofa pełna niespokojnych ruchów. Dźwięk wysuwa się na pierwszy plan; wir kadryla i szum drzew ustępują odgłosom bardziej chyba wyrazistym:

Albo tutaj, ta strofa, że gęsiego pióra
Jeszcze błądzi skrzypienie i lampki oliwnej
Lata motyl po zwojach i inkunabułach,
Po krucyfiksie, z brązu popiersiach, a rytmy
Skarżą się na daremność wszelkiego pragnienia.

Skrzypiące gęsie pióro – niczym rysujące siebie nawzajem dłonie Eschera (dzisiaj **siebie nawzajem** przeszło do sfery logo, T-shirtów, kartek okolicznościowych i tapet, stało się ikoną powtarzalności) – zapisuje swoje własne, doniosłe linijki; to autentyczne autopoiesis. W Traktacie poetyckim motyl staje się symbolem mocy powtarzalności; chłopiec (portret artysty z czasów litewskiego dzieciństwa – logika i poety) **dla kolorów motyla ma podziw/ niemy, bez formy, nieprzyjazny sztuce**. Miłosz – skłonny komentować swoją twórczość poza jej polem – tłumaczy: **to znaczy** [on – przyp. tłum.] **podziwia tego motyla, ale sztuka, która miała być zaklęciem, która miała łamać powtarzalność, miała zabezpieczać, okazuje się, nie bardzo działa, bo ta siła powtarzalności, siła naturalnego porządku**

[19] **R. Gorczyńska**, op. cit., s. 114.

jest bardzo duża[19].

Czy to prawda – dowiedzieć się nie sposób, nawet gdyby spojrzeć na wiersz pod światło. To jednak jasne, że ów motyl zabiega o miano ikony powtarzalności: krąży między popiersiem horacjańskim a krzyżem jezusowym, między zwojem a książką; ostatecznie przysiada na pragnieniu.

Napisałem niegdyś – odnosząc się do tekstu elektronicznego – że **nasze pragnienie jest krytyką, która wygasa przed formą i dlatego nie pozwala jej wrócić do przezroczystości**[20]. Nie jestem wystarczająco mądry, by wyjaśnić, co to dokładnie znaczy; rozważałem po prostu, jak można zwerbalizować podwójne znaczenie zastępowania autora: autor przenosi się w inne miejsce, w inne miejsce przenosi się autora. **Musimy się nieustannie wyrzekać kontroli, bez przerwy i celu ją nadal sprawując** – kontynuowałem. Tekst elektroniczny jest właśnie taką oscylacją; osobliwym zegarem, odmierzającym przestrzeń zamiast czasu. A jeśli jednak podąża on za czasem – to takim, który Miłosz nazwał w Traktacie poetyckim **czasem wyniesionym ponad czas przez czas**[21].

Jakościowe przekształcenia [...] niespójności tak daleko

[20] Zob. **M. Joyce**, op. cit. „Krótkotrwała korzyść z naszej niezdarności" to tytuł performansu zaprezentowanego w 1992 na sesji MLA Convention zatytułowanej Hypertext, Hypermedia: Defining a fictional form.

[21] **Kwinter** objaśnia, co miał na myśli Poincaré: „Czas ( ) wrócił do świata jako coś realnego, jako środowisko destabilizujące, lecz kreatywne; wyglądało na to, że chce objąć sobą wszystko, przetworzyć każdą rzecz, którą napotka, generując i degenerując ją swoim działaniem". W: S. Kwinter, op. cit., s. 52.

idące, że przekształcające cały układ – to Braman. Oto, co przypuszczalnie zastępuje miejsce pozostawiane przez tekst elektroniczny. I tak, w następnym rozdziale książki z ruin, **tutaj** przekształca się w **tutaj** w ten właśnie sposób. Wcześniejszy zwrot **tutaj, ta strofa** ustępuje poniższemu:

Tu znów miasto powstaje. W rynkowych podcieniach
Brzęczą szyldy, dyliżans wpada płosząc chmarę
Gołębi (...)

Gołębie (podobne notabene jastrzębiom kwilącym w pierwszych wersach) tkwią zawieszone w powietrzu; tak samo rzecz się ma z czasem i właściwie całą rzeczywistością. **(...) I w tawernie pod miejskim zegarem/ Jest ręka zatrzymana nad winem**, podczas gdy na dole (pamiętaj, że to zegar przywołany w książce z ruin), podczas **gdy z tkalni/ Wracają robotnicy i ludzie zwyczajni**, życie toczy się dalej. Ta scena otwiera optykę, w której ludzki dramat staje się mechanicznym zegarem, choć – jak przypomina Jay Bolter w Człowieku Turinga – zegar jest miniaturowym wszechświatem, maszyną powtarzalności, a tym samym nie może służyć jako miara umysłu. **Bieg planet wydaje się niezmienny i wolny od wpływów, więc także może być naśladowany przez ruch zegara** – twierdzi Bolter i dodaje (z typowym dla siebie spokojem i subtelnością) – **lecz umysł ludzki wydaje się bardziej zmienny, zdolny do reagowania**

---

[22] **D. Bolter**, Człowiek Turinga. Człowiek zachodu w dobie komputera, Warszawa 1990, s. 63.

w różny sposób w nowych okolicznościach[22]**.**
Wiersz zatrzymał się w cieniu wyciągniętej ręki: to okazja, by przyjrzeć się konturom i stanom skupienia umysłu. Dotychczas opisywałem jakościowe przekształcenia w tekstach elektronicznych, posługując się zapożyczonym z geometrii pojęciem konturu, mimo że – jak sądzę – zawsze rozumiałem je w sposób topologiczny, zmysłowy (w sensie dotyku) i poza kategorią linearności. Zwracam uwagę na sposób, w jaki rzecz (ten inny) przez długi czas (przypuśćmy: pod wyciągniętą ręką) pozostaje sobą, a jednak się zmienia; to przenikanie jednej powierzchni w drugą, w ramach pojedynczej powierzchni, która czyni widocznym ciało lub elektroniczny tekst zastępujący sam siebie. **Jeśli nazywamy coś powierzchnią** – pyta poeta Erin Mouré – „**co istnieje poza nią? Czym jest to, co jest od niej różne: głębią, a może inną powierzchnią?**[23]
W moim rozumieniu kontur to postrzegalna forma wiecznie zmieniającego się tekstu, wyrażona przez któregokolwiek z czytelników lub autorów w danym punkcie czytania lub pisania. Ów termin obejmuje więc aktualny status wyświetlanego tekstu,

[23] W publikacji zatytułowanej **Furious** zbiór utworów poetyckich poprzedza sekcję **The Acts**, która stanowi nieprzeciętny manifest poetycki („to, co mnie doprowadza do pasji, to sposób, w jaki ludzie używają języka”), a jednocześnie protohipertekst połączony z innymi utworami przez przypisy. Cytat umieszczony w niniejszym tekście pochodzi z olinkowanej sekcji (podkreślenia pochodzą z oryginalnych utworów). Poezja Mourégo wydaje mi się hipertekstualna, szczególnie w tomie West South West. Zob. E. Mouré, Furious, Montreal 1989.

intencje i interakcje poprzednich czytelników i autorów, które doń doprowadziły, oraz sumę wszelkich możliwych interakcji, na które w danej chwili i miejscu pozwala tekst. Kontury łączą się w sieć operacji przekształcających tekst. Czytelnik lub autor odkrywa je zmysłowo, postrzega jako narrację, odczytuje w wizualnej najczęściej formie słownego, graficznego lub poruszającego się tekstu. Wizualne formy tego rodzaju mogą zawierać oczywistą treść wyświetlanego tekstu – jego eksplicytną i dostępną konstrukcję – lub konstrukcje implicytne, dynamiczne, odbierane przez aktualnego czytelnika lub autora jako wzory, zestawienia lub powtarzalności w tekście, lub jako abstrakcje usytuowane poza nim.

Topologia nazywana jest czasem **geometrią gumowej powierzchni**: wyobraźmy sobie miękki i galaretowany ruch meduzy. Formułując prowizoryczną definicję konturu, starałem się poszerzyć obejmowaną przezeń powierzchnię o jej transparentną zmianę, którą Mouré chciałby nazwać – zamiast głębią – różnicą. Składnia narracyjna podobna jest krzywiznom rzeźb Brancusiego: to składnia zlewających się i wynurzających powierzchni. Tak zwany **dany punkt** (w zdaniu, w którym kontur okazał się być **postrzegalną formą zmieniającego się tekstu, wyrażoną (...) w danym punkcie czytania lub pisania**) wciąż tkwi w zdaniu jak szpila, wokół której wszystko się plącze[24]. Punkt – jak się bowiem zdaje – musi być miarą; wyznacznikiem stanu raczej niż przekształceniem układu. Wiersz to wyczuwa i dlatego nie będzie na nas czekał, gdy zasiedzimy się, gawędząc z miejscowymi lub zanurzając się w spokojnej atmosferze

[24] Uwikłanie **danego punktu** w oczywisty sposób odsyła do rozważań Derridy nad kwestią stylu. **Kwestia stylu to zawsze kwestia jakiegoś szpiczastego przedmiotu. Niekiedy po prostu pióra. Ale także sztyletu, a zatem puginału. Posługując się nimi, można zapewne w okrutny sposób zaatakować to, do czego filozofia odwołuje się pod mianem materii lub macierzy, by odcisnąć tam znamię, zostawić odcisk lub nadać formę, ale także po to, by odeprzeć zagrażającą siłę, trzymać ją na dystans, tłumić, bronić się przed nią – zginając się wówczas lub skręcając, podczas ucieczki, za woalami (...) Styl wysuwałby się zatem jako ostroga, na przykład ostroga żaglowca: rostrum, ten występ, który wystaje w celu przełamania ataku i rozprucia burty przeciwnika. Albo też, wciąż w kategoriach marynistycznych, ten szczyt skały, który również zwie się ostrogą, i który łamie fale u wejścia do portu**. Zob. J. Derrida, Kwestia stylu [w:] Nietzsche 1900-2000, red. A. Przybysławski, Kraków 1997, s. 46.

miasteczka. Musimy więc odwlec ów punkt przekształcenia, czas znów rusza do przodu.

(...) to ta ręka wtórzy
Gwałtownej, nienawistnej mowie i jest burzy
Oddech w tym i proroctwo jakiejś zemsty dziejów.

Tak kończy się ostatni z trzech połączonych rozdziałów książki czytanej w ruinach. Eskhate biblos. Zagłada kryje się w postaci mężczyzny w tawernie: jego ręce wskazują ostatnią godzinę. Czy rozpięta ręka naśladuje Człowieka Witruwiańskiego, będącego miarą wszechrzeczy? Widziane spowija dym, słyszane – drżenie. Mówiliśmy o przekształceniach. Sanford Kwinter opisuje w swoich wyjątkowych, inspirowanych topologią, rozważaniach nad Boccionim jak **cechy danego odwzorowania w rozmaitościach topologicznych nie są zdeterminowane przez ilościową podprzestrzeń (siatkę geometryczną), która się pod nią znajduje**[25].

[25]| Ten i kolejne cytaty z Kwintera pochodzą z: **S. Kwinter**, op. cit., s. 58. Chciałbym zaznaczyć, że zapoznałem się z nimi dzięki pracom Braman. Lanham odnosi się także do futurystów: w swoim eseju Digital Rhetoric and the Digital Arts sięga do Manifestu Futurystycznego Marinettiego (i mniej znanego traktatu Kinematografia Futurystyczna – Manifest, z którego zapożycza złorzeczenie: „Książka, absolutnie bierny i zachowawczy środek służący do przekazywania myśli – podobnie jak katedry, wieże, karbowane mury i pacyfistyczne idee – od dłuższego już czasu traciła swój autorytet”). To wypracowany bez wysiłku, bogato ilustrowany głos w dyskusji o tym, dlaczego tekst elektroniczny jest jak Biegnąca Ściana Christo. Zob. F. T. Marinetti, Kinematografia Futurystyczna – manifest
[w:] Europejskie manifesty kina. Antologia, red. A. Gwóźdź, s. 77.

Oznacza to, że kurs naszej meduzy nie jest odwzorowywany ani przez dno morskie, ani przez świat (ten poszedł zresztą z dymem), ani przez rozpiętość ramion, ani przez strofę wiersza. Kwinter sugeruje, że cechy rozmaitości są odwzorowywane **w specyficznych osobliwościach przestrzeni przepływów, której sama ta przestrzeń jest częścią**. Meduza jest stanem skupienia wody, chciałoby się rzec. **Owe osobliwości** – dowodzi Kwinter – **reprezentują wartości krytyczne lub cechy jakościowe, które pojawiają się w różnych punktach układu, w zależności od celu obranego przez układ w danym miejscu lub czasie (...)**. Spojenie jest spojrzeniem, ruch mapy pozostawia ślad. Znów wracamy do ●**danego punktu**, metrycznej szpili, przed którą uciekliśmy, zanim opadła ręka mężczyzny z tawerny. **Osobliwości** – wyjaśnia Kwinter – **oznaczają punkty każdego ciągłego procesu (jeśli zaakceptujemy, że czas rzeczywiście istnieje, możemy założyć, że każdy punkt we wszechświecie jest nieprzerwanie odwzorowywany przez samego siebie) (...)**. Druk (jak sobie przypominamy) odwzorowuje sam siebie w oparciu o geometrię i dlatego pozostaje sobą; tekst elektroniczny, przeciwnie, w sposób topologiczny siebie przemieszcza. Na granicy osobliwości, tłumaczy Kwinter – **jedynie ilościowe lub linearne wydarzenie skutkuje pojawieniem się jakości, a w konsekwencji – dyfeomorfizmu**[26]**, w którym punkt traci zdolność odwzorowania samego siebie**. Kontury, jak założyłem, odkrywane są zmysłowo i odczytywane w wizualnej najczęściej formie. **Osobliwość w złożonym przepływie jest tym, co**

[26] Dyfeomorfizm

to rodzaj odwzorowania różniczkowalnego, będącego izomorfizmem rozmaitości różniczkowalnych (czyli wspomnianych wyżej rozmaitości topologicznych wyposażonych tutaj w strukturę różniczkową, umożliwiającą zastosowanie rachunku różniczkowego i całkowego do swoich odwzorowań) gładkiego i takiego, że odwrotne do niego też jest gładkie. Najprościej mówiąc, jest to rodzaj odwzorowania różniczkowalnego przeprowadzającego jedną rozmaitość różniczkową w inną. Joyce nazywa tym pojęciem sytuację, w którym punkt nie odwzorowuje samego siebie; dana rzecz zmienia się, lecz nie na tyle, by stać się czymś zupełnie innym.

[przyp. tłum.]

decyduje o pojawieniu się tęczy we mgle – pokazuje Kwinter – **dlatego – jak się zdaje – świat spływa z tych stronic**; poeta kontynuuje:

Tak świat rośnie nad dymy, które z kart tych wieją,
Jak pole o świtaniu. Tylko gdy się splotą
Dwie epoki, dwie formy, zmąca się czytelność
widać, że nie bywa nigdy nieśmiertelność
Samotna, lecz z dniem naszym złączona – i po to.

W jednej chwili – przy czym cezurą może być szczelina między wersami albo przewrócenie kartki książki z ruin – dym gorejącego świata staje się mgłą[27], ostatnia godzina – niezdarnym światłem świtu. Powracamy do chłopca skupionego na motylu: tym razem powtarzalność odwzorowuje nieśmiertelność w teraźniejszości. Bliźniaczy czas splata się ze sobą, jest więc mniej samotny[28]. Trwa poszukiwanie dyfeomorfizmu: miejsca, w którym wykoleiła się czytelność dwóch epok splecionych z dwoma formami, punktu, w którym nieśmiertelność różni się – choć nie bardzo

[27]| W angielskim tłumaczeniu **świat spływa ze stronic jak mgła**: „So the world seems to drift from these pages/ Like the mist clearing on a field at dawn". W oryginale mamy do czynienia z dymem, stąd niejasność. [przyp. tłum.]

[28]| To zdanie gra z dosłownym tłumaczeniem polskiej metafory, której znajomość zawdzięczam kontaktowi z Miłoszem oraz tłumaczką, Reginą Grol-Prokopczyk, profesor literatury porównawczej w Empire State College w Buf-

– od teraźniejszości: przestrzeni, w której idea wszystkiego pozbawiona jest przywilejów względem idei czegokolwiek. **Gdy byłem dzieckiem, mówiłem jak dziecko** – przypomina św. Paweł. Wcześniej starałem się opisywać dyfeomorfizm tekstu elektronicznego, posługując się terminami głębi i koekstensywności, którą rozumiem jako zdolność dotarcia z jednego miejsca w hipertekście do innego konturu, np. stopień zderzania i zanikania elementów hipertekstu. Zasugerowałem – zapożyczając to pojęcie od Deleuze'a i Guattariego[29] – że koekstensywność to sposób istnienia w przestrzeni. Jako dziecko nie znałem nazw dla tego, co topologiczne, i prawdopodobnie miałem na myśli meduzę.

Głębia była zagadnieniem trudniejszym i taką jawi się w wierszu. Zdefiniowałem ją jako zapisy i łącza między konturami, które poprzedzają, następują lub znajdują się w szczelinie przebiegającej wzdłuż aktualnego konturu hipertekstu. Głębia, jak chciałem zasugerować – pożyczając drugą część definicji

falo. Czasownik „splatać” oznacza czynność skręcania żył liny aż do osiągnięcia jednolitości. Splatanie zostaje przywołane w polskiej wersji wiersza, kiedy Miłosz pisze o wieczności, która nie może być samotna, ponieważ łączy się z dniem w na dwoje pleciony sposób: fraza „i po to” ma podwójny sens: „z dniem naszym złączona i przez wzgląd nań” oraz „z dniem naszym złączona, dlatego też”. Fakt, iż Miłosz i Haas wybrali metaforę dedykacji dla wersji angielskiej, wydaje się znaczący.

[29]| **G. Deleuze, F. Guattari, The Smooth and the Striated** [w:] A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, London 1988.

Deleuze'a i Guattariego – była sposobem istnienia w przestrzeni, zdolnością elementów hipertekstu do zastępowania siebie nawzajem. Nasze oczy – jak powiedziałem – widzą głębię jako wymiar nieobecności lub nieokreśloności, który otwiera się na dalszą dyskusję i inne morfologiczne formy pragnienia. Jak każde dziecko nie rozumiałem, czym jest głębia i pragnienie; miałem na myśli przestrzeń przepływu albo meduzę jako stan skupienia wody, choć nazwać potrafiłem jedynie ramiona rozgwiazdy – punkty na siatce geometrycznej.

Wiersz ubiera to w odpowiednie słowa. Mówiliśmy o formie. Przemiana dymu w mgłę to układ morfogenetyczny, który – jak wyjaśnia Braman – **ponieważ niszczy, a zarazem tworzy formę (...) nazywany jest również [za Prigoginem – przyp. M.J.] układem rozpraszającym**[30]. Braman odwołuje się do Kwintera[31], a ja jej wtóruję (spojenie jest spojrzeniem):

Teoria katastrof odkrywa, że każde wydarzenie (lub forma) obejmuje (...) różnorodność sił, a zatem jest skutkiem nie jednej, lecz wielu różnych przyczyn (...). Każdy stan układu, w którym rzeczy są stabilne choć przez chwilę (...) stanowi formę. Stany i formy są więc dokładnie tym samym (...)

30 | **S. Braman**, op. cit., s. 16.

31 | **S. Kwinter**, op. cit., s. 59.

Formy nie są właściwie niczym bezwzględnym, stanowią jedynie strukturalnie stabilne momenty ewolucji układu (...) paradoksalnie [pojawiające się – przyp. M. J.] w chwili strukturalnej niestabilności.

Tekst elektroniczny jest rozpraszającą strukturą przekonań: czytelnik skłonny jest uwierzyć, że jego stany i formy są tym samym. Właściwy mu schemat asocjacyjny uwidacznia zwielokrotniony układ sił. Kontury nie są formami tekstu, autora lub czytelnika, lecz raczej momentami, w których wyrażają się ich wzajemne relacje w formie czytelnika, który staje się autorem. Początkowo zamierzałem wyodrębnić koekstensywność i głębię, by zlokalizować miejsce, w którym czytelnik naprawdę staje się autorem; chciałem znaleźć szczelinę, którą teraz widzę jako **dyfeomorfizm [w którym – przyp. M.J.] punkt traci zdolność odwzorowania samego siebie**. Zdolność postrzegania tego punktu (możemy nazwać go formą) umożliwia autentyczną interaktywność; wskazuje nam miejsce, w które możemy wyruszyć, by poruszyć tekst, a tym samym w podwójnym sensie zastępuje autora.

Mówiliśmy o interakcji. Zastępowanie jest interakcją, która następuje, gdy to, co Umberto Eco nazywa **strategią strukturalną dzieła otwartego**, umożliwia ponowne zapisanie tekstu. Dla

Eco piszącego o mediach interaktywnych w ich wczesnej epoce:

Dzieło jest otwarte, ale tylko w obrębie określonego pola relacji (...) dzieło w ruchu stwarza możliwość wielu indywidualnych interwencji, nie stanowi jednakże zachęty do interwencji bezkształtnych i chaotycznych. Jest swobodnym zaproszeniem do interwencji ukierunkowanej, do nieskrępowanego wejścia w świat, który pozostaje wszakże tym światem, jakiego chciał autor[32].

Autor według Eco **pozostawia więc odbiorcy dzieło do dokończenia (...) to skończone dzieło będzie jego dziełem,**

[32]| **U. Eco**, Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, Warszawa 1994, s. 51-52. Przez ostatnie dziesięć lat (począwszy od mojego pierwszego artykułu na ten temat, Selfish Interaction: subversive texts and the multiple novel, w M. Joyce, op. cit.) udowadniałem w licznych wykładach i artykułach, że „dzieło otwarte" w ujęciu Eco oraz pojęcie „ukierunkowanej interwencji" w konstruktywnym hipertekście antycypują przekształcenie czytelnika w autora. Podczas jednego z wykładów – przed niesławną, niesforną i wpływową grupą CHUG z Brown University – liczne i nieustępliwe pytania Roberta Scholesa zmusiły mnie (muszę przyznać, że bez skutku: moja wizja jest wciąż radośnie utopijna i nieznosząca sprzeciwu) do wyjaśnienia różnicy pomiędzy tekstem

a nie cudzym (...) przybierze formę, której on będzie autorem, nawet jeżeli ktoś skonkretyzuje ją ostatecznie w sposób inny, niżby to uczynił sam twórca. Tekst elektroniczny nigdy nie zostanie dokończony; w najlepszym razie jego domknięcie będzie odwzorowaniem punktu na już istniejącym dopóty, dopóki czas jest linearny, a tekst pozostaje sobą, stając się drukiem. Lecz gdy punkt traci zdolność odwzorowania samego siebie, autor zostaje zastąpiony. Zastąpienie autora czyni autorem odbiorcę. Świat pomyślany przez autora staje się miejscem zetknięcia z czytelnikiem, który bezustannie tworzy przyszłość jako układ rozpraszający, korzysta ze sposobności, by dokonać interwencji ukierunkowanej. Taka okazja to moment strukturalnej niestabilności, rozszczelnione łącze, w którym uchwalamy zastąpienie jednych zdań przez inne.

Wspominałem wcześniej o czterech rozdziałach książki z ruin, widzianych oczami poety: przyjrzeliśmy się już trzem połączonym, czas na czwarty, naznaczony odcięciem, zraniony. Czwarty rozdział – gdy doń docieramy – wydaje się podobny pierwszemu: przedstawia kochanków spotykających się poza

---

otwartym a konstruktywnym hipertekstem. Byłem mu (i jestem) wdzięczny za to ponaglanie, dzięki niemu starałem się wyjaśnić ten temat wyraźniej w niniejszym tekście. Prawdą jest, że kiedy pisałem Selfish Interaction, nie przewidywałem żadnej różnicy pomiędzy dziełem otwartym Eco i złożoną prozą; system hipertekstowy nie był wtedy jednak nawet w planach. Nie miałem wówczas doświadczeń związanych ze studenckim odbiorem konstruktywnego hipertekstu, a sam nie napisałem żadnego.

czasem.
Tym, co wytycza tę granicę, jest mały odłamek granatu, w rzeczy samej fragment.

Widać, że nie bywa nigdy nieśmiertelność
Samotna, lecz z dniem naszym złączona – i po to.
Wyjmujesz wtedy mały odłamek granatu,
Co przebił ciało pieśni o Dafnis i Chloe,
I taką masz w uśmiechu żałosnym rozmowę,
Jakbyś długo i długo żył, czekając na to.

Chciałbym wyrazić się jasno. Nie jest moją intencją dokonanie miałkiej analogii ani nadinterpretacji utworu, który może zdawać się dość prostolinijny i romantyczny; być może nawet klasyczny. Nie mam jednak wątpliwości: to, co przynosi pojawienie się Chloe, jest interaktywne. Możesz uznać to za trop lub metaforę; jest to niemniej osobliwość, która następuje (w sposób dosłowny) po katastrofie, na którą przygotowuje nas życie. **Więc tak to jest** – pyta poeta bohaterkę wiersza rozdartego przez prawdziwy granat – **więc tak to jest, że twoja, o Chloe, tunika/ Rozdarła się o wicher, który przecie rani/ Tylko ludzi?**.
Oto pytanie o formy spoza książki. W kolejnym bowiem – nietkniętym wichrem – wersie, Chloe **w wiecznym przymierzu z czasami śpiewa, a włos jej w słońcu to błyska, to znika**. Nagle wybiega z wiersza (Dafnis musiała oszaleć z tęsknoty

i smutku), prowadzona głosem poety, tam, gdzie dębowe gaje płoną w tle lasów betonów i maszyn.

Więc tak to jest, że drobne piersi twoje, Chloe,
Przebił pocisk i gaje spłonęły dębowe,
A ty nie dbając, lasem betonów i maszyn
Biegniesz, i czarem wabisz, i echami straszysz?

Klasyczne bukoliki – jak ta powyżej – kończą się weselem: kochankowie wracają do swoich domów, łączą się z rodziną, potem następuje ślub i ucztowanie. Poeta tego oczywiście próbuje. **Jeżeli taka wieczność jest, choćby nie trwała/ To może dosyć jest** – orzeka, lecz jego pytanie nie może znieść tego rodzaju możliwości i ucisza samo siebie:
Bo skądże by... ciszej...!, kończy wers.
A jednak nie wiersz. Dwuznaczne małżeństwo miało miejsce, podobnie następujące po nim wesele (równie ambiwalentne). To zaślubiny życia i form spoza książki, autora i czytelnika (który staje się autorem). Pan młody przemawia, lecz nie wiadomo przed kim; nie jest też jasne, do kogo mówił przez cały ten czas.

To tylko żyć wypadło, kiedy dogasała
Scena i greckich ruin kontur czerniał wyżej...
Południe. W ciemnym gmachu błądząc, robotnicy

Siadali przy ognisku, które promień wąski
Zapalał na posadzce. Wlekli ciężkie książki
Stół z nich stawiając i kładli chleb. A na ulicy
Czołg zaklekotał, tramwaj zadzwonił. Tak proste.

To budzi wiele wątpliwości. Spojenie jest spojrzeniem. Południowe światło nie sięga ponurych ruin, lecz to nie po nich wałęsa się poeta: to ruiny, o których opowiada romans dziejący się poza czasem. Ich ciemność rozświetlona jest ogniem wzniecenym przez promień słońca; to nie jemu jednak włosy dziewczyny mieszkającej poza czasem zawdzięczają swój blask. Być może książki płoną. Być może są ołtarzem, na którym robotnicy kroją chleb. Być może **w złotych czasach** książki wynoszą czas ponad czas niczym hostię. Kto wie? Być może Miłosz. W oryginale wiersz kończy się jak pstryknięciem palców, dwoma słowami: **tak proste**. Angielskie tłumaczenie Miłosza i Haasa korzysta[33] z dwuznaczności wyrażenia **in good time**[34]. Spojenie jest spojrzeniem, lecz jej brzmienie jest niespójne, przypomina osobliwość, przestrzeń zwijającą się ku sobie. Czołg zaklekotał, tramwaj zadzwonił, tak proste.
Powinienem skończyć w tym miejscu, dając w zastaw rytm i paraboliczność utworu oraz jego zakończenie. Powinienem skończyć, lecz jeszcze tego nie uczynię, ponieważ druk zadowala

33| Zawdzięczam tę uwagę **Reginie Grol-Prokopczyk**. Badaczka zauważyła również, że w polskiej wersji wiersza robotnicy kładą (a nie kroją) chleb na stole z książek. Tłumaczenie Miłosza i Haasa podkreśla odcięcia tego utworu odcięć.

34| **„In good time”** – „w złotych czasach”, ale również „zawczasu”. [przyp. tłum.]

się jedną przestrzenią, natomiast tekst elektroniczny wymaga ich wielu. Chciałbym wyrazić się jasno, ponownie podejmując temat form spoza książki. Chciałbym się też zatrzymać (choć bynajmniej nie skończyć), gdzieś w innej przestrzeni, która także jest rodzajem biblioteki (choć niektórzy powiedzą: ruiną), i której chciałbym się powierzyć, choć sam jestem w pewnym sensie jednym z przechowywanych w niej autorów. Jestem zdumiony, pokawałkowany i zagubiony w podobnym stopniu, w jakim Miłosz, jako autor, zostaje zastąpiony w mojej interpretacji.

Hotel MOO jest elektroniczną przestrzenią lub, jak kto woli, tekstualną rzeczywistością wirtualną[35], czyli **VR**, **Virtual Reality** – MOO to angielski skrót od MUD Object Oriented (MUD zorientowane obiektowo), MUD to z kolei Multi-User Dungeon (loch dla wielu użytkowników). Istnieją dosłownie setki przestrzeni wirtualnych tego rodzaju: każdy posiadacz komputera podłączonego do Internetu może do niej wejść (odczytać ją) i poruszać się po niej w czasie rzeczywistym w obecności osób zapisujących ją za pomocą swoich działań, przedmiotów i interakcji z innymi. Tom Meyer, student informatyki na Uniwersytecie Browna – a zarazem poeta – zaprojektował strukturę (złożoną ze słów, podobnie jak wszystko, o czym będę

[35]| Lecz naprawdę możesz do niej wejść – jeśli wiesz jak – i spotkać Crotty'ego, Coovera i Chloe. Niestety nie jest to możliwe w przypadku wyjątkowo wartościowego zbioru tekstów autorstwa kobiecego kolektywu hipertekstowego Hi-Pitched Voices, ponieważ zaginął podczas transferu z jednego do drugiego MOO.

teraz mówił) nałożoną na inną strukturę (język programowania obsługiwany przez LambdaMOO), stworzoną przez Pavla Curtisa z ośrodka PARC, nałożoną na kolejną strukturę napisaną kilka lat temu przez Stevena White'a z Uniwersytetu w Waterloo. Tom Meyer umożliwił strukturom hipertekstowym powstałym w Storyspace (program autorstwa Jaya Boltera, Johna B. Smitha i mojego) zaistnienie w postaci przestrzeni MOO, w postaci pokojów oraz łączących je drzwi, korytarzy i okien. Każdy pokój jest tekstem, może zostać odczytany i zapisany; jest ponadto miejscem spotkania czytelników na bieżąco śledzących zmiany tekstu (spojrzenie jest spojeniem). Tytułowy Hotel to hipertekst tworzony od kilku lat przez Roberta Coovera i jego studentów. Autorzy korzystali początkowo z nieistniejącego już systemu hipertekstowego Intermedia[36] (genealogie, jak przypomina Foucault, są strukturami otwartymi na treść i czas), później z programu Storyspace. W kolejnych miesiącach dołączyły inne historie, liche ozdoby do hotelowego lobby. Hipertekstowa, krytyczna edycja wideo Davida Blair'a, WAX: Or The Discovery of Television Among the Bees (WAX: Lub pszczoły odkrywają telewizję) zagnieździła się tu jak rój, a kobiecy projekt Hi-Pitched Voices zmienił hotelowe korytarze w rynsztoki przykryte waginalnym dachem.

Kiedy trafiłem tam pierwszy raz, siedząc w miejscu przynależnym **RL**, **real life** (prawdziwemu życiu), była druga w nocy:

[36] | By przeczytać bogaty opis tej Atlantydy, zob. G. Landow, op. cit.

pamiętajmy jednak, że MOO istnieje poza czasem. Hotel MOO był wówczas nowością i zawierał tylko oryginalne teksty. Wszedłem do lobby hotelowego, wystukawszy imię mojego bohatera oraz nazwę miejsca, do którego chciałbym się udać. Ze względu na późną porę byłem tam sam. Podążyłem do **Penthouse Bordello**, gdzie kobieta i mężczyzna, w realistyczny, komiczny w swojej obsceniczności sposób, zaproponowali mi seks. Robert Coover (nie tyle on sam, ile jego zaprogramowany sobowtór) był tego świadkiem. Odrzuciłem konkury obydwojga absztyfikantów, zostawiłem Coovera (niech opowiada historię swojego życia bez końca) i ruszyłem ku jednemu z **dostępnych wyjść**. Niespodziewanie trafiłem do przestrzeni między ścianami pokojów hotelowych, zamieszkałej przez szczury (jeden z nich pisał właśnie swój epos w innej przestrzeni) oraz inżyniera o imieniu Crotty. Jakże wielkie było moje zdziwienie, gdy odnalazłem w jego historii własną, napisaną w pseudojoyce'owskim protojęzyku chaosmosu rok wcześniej na prośbę Browna, który chciał, bym zostawił swój ślad w ich hipertekście.
Studiowałem ją zupełnie zaskoczony, gdy nagle dobiegło mnie pytanie sformułowane w czasie rzeczywistym: jego autorem była kobieta, o której istnieniu nie wiedziałem (aby dowiedzieć się, kto jest z tobą w MOO, należy wystukać pytanie, ale gdy się tam pojawiłem, nie było nikogo; można też spytać pokój, ilu miał autorów i jak mieli na imię).
Hej, jestem tu nowa – powiedziała kobieta, nazwijmy ją Chloe (choć pojawiła się tam naprawdę, czytelniczka w roli autorki, wystukująca gdzie indziej, w świecie realnym, tekst mojego

autorstwa) – **czy mógłbyś mnie oprowadzić?**

James Joyce nie mógł być dzisiaj z nami. Pavel Curtis chce nazwać MOO **społeczną rzeczywistością wirtualną**, a jego obecne badania w ośrodku PARC, multimedialne MOO zatytułowane Jupiter (Jowisz) kierują się w stronę joyce'owskiej nieuniknionej modalności widzialnego. **Każda przestrzeń w świecie wirtualnym mogłaby być miejscem, w którym ludzie wyświetlają tekst jak na tablicy ogłoszeń** – przyznaje reporter Wired (dwuznaczność jest ich znakiem firmowym) – **lecz ludzie zebrani w jednym wirtualnym pokoju, bez względu na ich fizyczne umiejscowienie**
– **Chloe** – powiedziałem, choć równie dobrze mogła to być Gerty McDowell – **mogliby też decydować się na kontakt telefoniczny lub nawet wideotelefoniczny**.

Godła wszystkich rzeczy, które przybyłem tu przeczytać, morska ikra i morskorosty, nadchodzący przypływ i ten butwiejący but[37] – to z kolei powiedział mój kuzyn, Stefan Daedalus[38], w książce, która jest biblioteką gatunków (choć niektórzy powiedzieliby raczej: ruiną). Zapisał to w swoim umyśle, przechadzając się plażą i rozmyślając nad znakami.

To, co spostrzegł, zapisał.

Tekst, gdy jest widziany, nie ma już autora, a jedynie czytelnika, który autorem się staje – napisałem w innym czasie (choć w niniejszym tekście). Rozszerzyłem tym samym postulat konstruktywnego hipertekstu na każdy system tekstu elektronicznego, w tym rzeczywistość wirtualną lub (przymykając oko na antynomię Russella) ubicomp. Moja propozycja jest nie tylko próbą skolonizowania słowem uniwersum rzeczy widzianych i odczuwanych. Chciałbym również wskazać paradoks wdrukowany a priori w koncepcję oraz technologię rzeczywistości wirtualnej (oba pojęcia odwzorowują same siebie w jedno). Sformułowania tego rodzaju nadają dziś temu zjawisku – i zapewne nie przestaną – alchemiczny wymiar. Na marginesie dodam, że nic nie zapowiada wyginięcia alchemików; teksańscy naukowcy wciąż próbują uzyskać złoto z rtęci[39], a Michael Heim sugeruje w swojej ostatniej książce, że **nadrzędną nadzieją związaną z rzeczywistością wirtualną**[40]
– **Świętym Graalem** – powie później – **jest możliwość przekształcenia, a nawet ocalenia naszego poczucia rzeczywistości, co nie udało się najznakomitszym dziełom sztuki**. Jay Bolter wydaje się nieco bardziej powściągliwy, zakładając,

[37]| J. Joyce, Ulisses, przeł. M. Słomczyński, Bydgoszcz 1992, s. 34.

[38]| Bohater – mam nadzieję, że to oczywiste – Ulissesa, pochodzący z zupełnie innej (on, mistrz) rodziny Joyce'ów.

[39]| By poznać (szybkonogie) szczegóły, zob. K. Mangan, A&M's Alchemy Ca-

że w rzeczywistości wirtualnej **internauta osiąga – w matematycznym sensie – wyższy stopień wolności. Rzeczywistość wirtualna zaprasza użytkownika – podobnie jak hipertekst – by obrał jak najwięcej możliwych perspektyw**[41]. Uważam jednak, że VR w pewnym sensie zmniejsza ów matematyczny przyrost stopnia wolności, żądając zjednoczenia tych perspektyw w ramach samogenerujących się przestrzeni komputerowych, pomyślanych w celu reprodukcji iluzorycznej jednolitości dźwiękowego, obrazowego i psychologicznego świata rozumianego jako rzecz. W mojej teorii wolność przychodzi wraz z zastąpieniem, zdolnością do badania i przeskakiwania tekstu. Moment, w którym punkt traci zdolność odwzorowania, staje się jednolity w środowisku rzeczywistości wirtualnej. Przed prospektem infantylnej jednolitości postulowanej przez rzeczywistość wirtualną, na scenie przygotowanej przez sensorium, rozgrywa się stary dramat, którego znaczenie zawiązuje się w lukach (Lacan), udziwnieniu (Szkłowski), wiedzach usytuowanych (Haraway), między nami (Cixious) lub chociażby w mojej szczelinie[42].

Międzydeterminowalność[43] punktów percepcji zaprzecza, jakoby rzeczywistość wirtualna zależała od następujących po sobie domknięć samogenerujących się przestrzeni. Tymczasem, w większości przypadków, to prawda. Kiedy ostatnio znalazłem

per [w:] „Chronicle of Higher Education 1994 nr 19.

40| M. Heim, Metaphysics of Virtual Reality, New York 1994, s. 124.

41| Na podstawie rozmów z 1994 roku.

się w rzeczywistości wirtualnej[44], ledwo zdążyłem założyć hełm, a już rzuciłem się biegiem ku krawędziom reprezentacji: testowałem granice, wdzierałem się w przestrzeń siłą, dmuchałem w obrazy szkieletowe, by rozpadły się w krajobraz niezliczonych kości rubinowych przędących litery i liczby – szczątki kodu – z których każda jest wynikiem błędu krytycznego. Niedługo powstaną (już właściwie istnieją) światy wirtualne, które, gdziekolwiek podążymy, będą nas zawierać. Nie zapominajmy jednak, że pozostaną one strukturą słów, podobnie jak wszystko, czego doświadczymy w przyszłości: spojenie jest spojrzeniem, tekst jest bezużyteczny, podobnie jego użycie.

Kobieta kieruje się ku mnie i odchodzi – z tego, co wiem, bez słów – niech się to dzieje na wirtualnej farmie w Vassar lub dublińskiej plaży; wierzę jednak, że ona również tworzy przestrzeń, którą przemierza, i że ta przestrzeń jest różna od mojej. Oznacza to, że nie istnieje punkt, z którego można by orzec – nawet w trójwymiarze – z jakiej perspektywy widzialne są nowe punkty. Osiatkowana przestrzeń wirtualna, wiedziona potrzebą obrazu, nie zauważa punktu, który traci zdolność odwzorowania samego siebie, nowej rzeczy, miłoszowskich desek u wejścia, ani bramy – jeśli wchodzisz.

[42]| Pierwszy raz użyłem tego neologizmu w podobnym zdaniu w tekście What happens as we go? Hypertext contour, interactive cinema, virtual reality and the interstitial arts of Jeffrey Shaw and Grahame Weinbren [w:] M. Joyce, op. cit. Prawdopodobnie miałem w pamięci Wiedze usytuowane Haraway: Te obrazy świata nie powinny stanowić alegorii nieskończonej mobilności i wymienialności, ale mówić o wypracowanej poszczególności, różnicy i czułej trosce, z jaką ludzie mogliby starać się uczyć, jak adekwatnie patrzeć z cudzego punktu widzenia (także wówczas, gdy „cudzy" odnosi się do naszej własnej maszyny). (K. Haraway, op. cit.).

[43]| Niniejsze przykłady pojęć międzydeterminowalności (badanie i przeskakiwanie) są cytowane (poza pojęciem Lacana, które podobnie jak w przypadku Foucaulta cytowane jest z obiegu – przy czym pojęcia niewidzianego i otaczającego chaosu pochodzą, rzecz jasna, od Nietzschego). Zob. D. Haraway, Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy, przeł. A. Czarnacka [w:] H. Cixous, Clarice Lispector: The Approach [w:] Ibidem, "Coming to Writing" and Other Essays, Boston 1991. Benjamin Sher, chcąc uwypuklić sens rosyjskiego neologizmu ostranienie, przetłumaczył je na angielski jako enstrangement (udziwnienie, ale też: oziębienie, separacja). Nikt nie przychylił się jednak do jego pomysłu, łącznie z Geraldem Brunsem, autorem wstępu. (Drogą dygresji: Derrida, wezwany do obrony analizy swojej własnej śmierci w wywiadzie udzielonym dla The New York Times Magazine w styczniu 1994 roku, odparł, że najlepszym tłumaczeniem będzie – jak łatwo można zgadnąć – dekonstrukcja).

[44]| To było podczas zajęć z grafiki komputerowej, wymyślonych na Brown University przez Andy'ego Van Dama. Ów kurs prowadzony jest przez wspaniałego przyjaciela artystów, Daniela Robbinsa, który wykazał się niesamowitą tolerancją, a nawet wydawał się rozbawiony moim banalnym pomysłem z rubinowymi kośćmi. Muszę w tym miejscu podkreślić, że nie miałem zamiaru w żaden sposób „złamać" ich programu, chciałem jednie przekroczyć własne wyobrażenie możliwych wizualnych wrażeń.

3.....

Michael Joyce, Czesław Miłosz i hipertekst.

Postgutenbergowskie nadzieje księgi różności

Michael Joyce porzucił hipertekst, pisze wiersze, a jego przewodnikiem po tajnikach sztuki poetyckiej jest Czesław Miłosz.
Dla kogoś, kto śledził rozwój literatury cyfrowej na przestrzeni ostatnich dwóch dekad, wiadomość ta wyda się szokująca. Kto czyni to z perspektywy polskiej, szok ten zamieni pewnie w miłe zaskoczenie. Jeśli jednak zapoznać się bliżej z twórczością pioniera literackiego hipertekstu, okaże się, że zwrot ku poezji i Miłoszowi nie jest ani szokiem, ani zaskoczeniem, lecz naturalną kontynuacją nurtu obecnego w twórczości Joyce'a od dawna. Świadomość ograniczeń wpisanych w mowę, narzucanego przez nią linearnego następstwa słów i zdań, chęć uchwycenia prawdziwego działania umysłu, jego myślowych rozkłączeń i nie zawsze kartezjańskich ciągów asocjacji oraz pragnienie uaktywnienia czytelnika w odbiorze dzieła: wszystko to zawiodło pisarza z Buffalo do hipertekstu. Ostatecznie też, te same dążności – przynajmniej na chwilę – go odeń oddaliły. Ostatnim przejawem wciąż tlącego się w pisarzu niepokoju formy jest opublikowana w 2007 roku książka Was: annalles nomadique: novel for the Internet, którą sam autor opisuje jako dzieło-dziwadło, rodzaj The Pilgrims Pro-

gress epoki post-cyborgicznej, po części wiersz, po części opowieść, komiczno-nomadyczna historia, której bohaterką jest ulotność informacji sama w sobie: Jak Ariel w locie, Was dzieje się w miejscu „zanim powiemy **chodź** i **idź**, w miejscu, które wyślizguje się nam „nim zdołamy wziąć chwilę na oddech i wyszeptać **ach, to tak**". Nomadyczni kochankowie starają się tutaj, jak wszędzie indziej, pozostawać w poświacie tego, co było, lecz co rozprasza się jak poranna mgła. Jedna opowieść rodzi drugą, jakby autor nie istniał, zdarzenia spiętrzają się na sobie, niczym wspomnienia i sny, a ich pozycje w okamgnieniu przemieszczają się po powierzchni globu. Z kontynentu na kontynent, z półkuli na półkulę, synoptyczne epizody rozbłyskują na tej powierzchni jak burze widziane na obrazie satelitarnym.[1] To znamienne, że Joyce mówi o Was w kontekście post-cyborgicznym. Hipertekst wniósł w naturalną dynamikę tekstu element protetyczny. Skojarzeniowe, inter- i intratekstualne połączenia, którymi iskrzy się jak małymi błyskawicami znaczeń każdy tekst, hipertekst czyni dosłownym i amplifikuje przez swoje mechaniczne układy olinkowań. Autor arbitralnie wybiera cząstkę tekstu: słowo, zwrot lub całe zdanie, by połączyć je z inną cząstką posegmentowanej całości. Zabiegi linkujące w połączeniu z programistycznym efektem łączy warunkowych umożliwiły Joyce'owi stworzenie światów równoległych, a nawet jedno-

[1] **WAS: annales nomadique: a novel of internet**, [w:] Fiction Collective 2, http://fc2.org/joyce/was/was.htm, University of Alabama Press 2007

czesnych, gdzie przeszłość zamieniała się miejscami zprzyszłością (Twilight, a Symphony), zakończenie tragiczne z tragikomicznym (popołudnie, pewna historia). Można zatem wnioskować, że ów cyborgiczny element dzieła, czyniący z tekstu hiper-tekst, tekst na sterydach, okazał się niedostatecznie przekonująco oddawać zmienność i jednoczesność naszych myśli, działań i doświadczeń. Coraz bardziej doświadczony autor zaczyna jeszcze dobitniej dostrzegać siłę filozofii artystycznej i trafność poszukiwań formalnych polskiego poety Noblisty, którym inspirował się zarówno przed, jak i w trakcie swojego okresu hipertekstowego. Michael Joyce nie musiał zwracać się ku Miłoszowi, gdyż w jego stronę spoglądał od dawna, czego najlepszym dowodem jest esej Zastępowanie autora: Książka z ruin sprzed niemal dwóch dekad. Późna twórczość pisarza z Buffalo jedynie potwierdziła słuszność obranego kierunku. Cóż jednak łączy ich obu? Jaka jest faktura tego spoiwa? Dlaczego Czesław Miłosz może być uznawany za patrona literatury cyborgicznej i post-cyborgicznej? W dziedzinie pofragmentowanej, nieciągłej narracji, traktowania dzieła literackiego jako mozaiki, której ułożenie spada na czytelnika, a tekstu jako szyfru zakrywającego prawdziwy przekaz, polski czytelnik jest dość uprzywilejowany. Nieufność do literackiej fikcji, zwłaszcza po 1976 roku, była wyznacznikiem właściwego podejścia do li-



teratury i jej zadań, określała wzorowy, modelowy pakt zawierany między autorem a czytelnikiem. Wywołana sytuacją polityczną, tendencja ta zaowocowała szeregiem dzieł, które – w oderwaniu od literackich eksperymentów awangard i neo-awangard – na swój sposób prezentowały rozumienie tego, co prawdziwe. Spośród wielu propozycji, jakie się pojawiły: podkreślanie niegotowości, brulionowości dzieła (Przygotowanie do wieczoru autorskiego Tadeusza Różewicza z 1977 roku), eksperymentowanie z formami fabuły (Lepold Buczkowski, Leon Gomolicki) czy też jawna fabulacyjność prozy (Marek Słyk, Jan Drzeżdżon), największą popularność zdobyły sylwy.

Cykl utworów Tadeusza Konwickiego, zapoczątkowanych Kalendarzem i Klepsydrą z roku 1976, to łże-dzienniki, heterogeniczne zbiory fragmentów fikcji, zapisków dziennikowych, anegdot i pikantnych dowcipów na tematy literackie i polityczne, świadomie nawiązujących do starożytnej – i staropolskiej – formy sylwicznej. Dzięki formule silva rerum, czyli lasu rzeczy, te niedopuszczane do oficjalnego obiegu przez cenzurę teksty, dały się łatwo przemycać przez granicę w formie skopiowanych kartek, których sekwencyjność była sprawą drugorzędną. Drobne fragmenty prozy dało się powielić łatwiej niż ciągły tekst, a w najgorszym wypadku, co bardziej pikantne i zapadające w pamięć fragmenty, można było po prostu opowiadać[2].

[2] **Ryszard Nycz,** Sylwy współczesne, Universitas, Kraków 1996; Ryszard Nycz, Prywatna księga różności, „TEKSTY" 1981, nr 4-5.

Jeśli spojrzeć na formalną stronę dzieł Konwickiego, można powiedzieć, że ich mozaikowość i kalejdoskopijność są umiarkowane. Zbiór rozszczepionych segmentów tekstu mieści się bez problemów w obrębie nadrzędnej ramy referencyjnej[3]: mamy tutaj pojedynczy głos, który spaja oddzielne całostki, jeden wspólny i w miarę wyraźny temat (potyczki pisarza z absurdami PRL-owskiej rzeczywistości) oraz jeden przedział czasowy. Jednocześnie model prozy zaproponowany przez Konwickiego jest bardzo, sięgając po terminologię nowych mediów[4], modularny. Wystarczy próbka pojedynczego tomu, by mieć ogląd całości, jej stylu, wymowy a nawet – dzięki powtarzalności opisywanych czynności i scen (widok z okna, wyprawy pisarza do sklepu) – szczegółów świata przedstawionego.

[3] **Harshav (Hrushovski), Benjamin,** Theory of the literary text and the structure of non-narrative fiction: in the first episode of War and Peace, „Poetics Today” 1988, vol. 9, nr 3, s. 635-66.

[4] **Lev Manovich,** Language of New Media, MIT Press, Cambridge Mass, USA, 2001.

Sylwiczny model prozy, zapoczątkowany przez Konwickiego, został szybko dostrzeżony jako nowa formuła estetyczna polskiej prozy i zaakceptowany przez innych, zwłaszcza publikujących w drugim obiegu, pisarzy. Opublikowana 10 lat później wpływowa monografia Sylwy współczesne Ryszarda Nycza zredefiniwała spojrzenie na sylwy staropolskie jako strukturę głęboką XX-wiecznych sylw i wpisała tendencje sylwiczne w szerszy kontekst prozy postmodernistycznej. Współczesna

sylwa okazuje się na tym tle polską specjalnością.
Po drugiej stronie Oceanu, a także w wolnej Europie, literatura takiej formy przybierać nie musiała. Jednak do tego samego, rozluźnionego stanu skupienia tekstu – z jakże innych przyczyn – dochodził mieszkający w Berkeley polski poeta na wygnaniu. W Ars Poetica, utworze z 1968 roku, Miłosz zamieszcza głośną i często cytowaną strofę:

> Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,
> Która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą
> i która pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,
> autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

Rezulatem poszukiwań formy bardziej pojemnej była księga różności: zbiór heterogenicznych gatunkowo zapisków, cytatów, uwag, dygresji, szkiców oraz – last but not least – wierszy. Swoją skrystalizowaną postać ta nowa miłoszowska formuła tomiku poetyckiego przybrała w Ogrodzie nauk (1979), w Nieobjętej Ziemi (1984) i szeregu późniejszych tomów poety z lat 90. (Piesek przydrożny, 1997) i z pierwszej dekady XXI wieku. Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że była to ulubiona forma Noblisty. Co było jej najważniejszym wyróżnikiem? W jaki sposób udało się jej odzwierciedlić artystyczny i duchowy światopogląd Miłosza? Wreszcie, co ją łączy z twórczością Michaela Joyce'a, pioniera literatury hipertekstowej?
O księgach różności Czesława Miłosza wypowiadali się najwybitniejsi polscy krytycy. Czytanie tego, co mieli do powiedzenia

na temat nieciągłej formy tych utworów jest prawdziwą przyjemnością. Jan Błoński pisze o poszukiwaniu jedności, na które czytelnik nie tyle wybiera się gdzie indziej, co musi czynić to inaczej. Dziwi się, że poeta zachęca, by czytać nielinearnie, czego właściwie nie umiemy, i odgaduje, że wszystko to w duchu oraz w imię równoczesności[5]. Aleksander Fiut podkreśla (re)konstrukcyjny charakter miłoszowskich mozaik i kalejdoskopów, ich rozpostartą na całe dzieło i biografię pisarza sieć intertekstualnych odniesień, którą nanosić musi czytelnik, konstruując przy okazji – na materiale podsuniętym przez Miłosza – swoje własne eseje o nihilizmie czy innych tematach dla Noblisty typowych[6]. Przemysław Czapliński, z radością witając taką formułę, wychwala ożywczą, zaraźliwą, udzielającą się czytelnikowi swobodę, która przenika te teksty. Wreszcie Ryszard Nycz, jako specjalista od sylw, często cytowany w kontekście Miłosza, narzuca na fenomen księgi różności siatkę dekonstrukcjonistcyznej, poststrukturalnej terminologii[7]:

|5 **Jan Błoński,** Muzyka późnych lat [recenzja Nieobjętej ziemi Czesława Miłosza], http://www.milosz.pl/napisali-o-mojej-tworczosci/recenzje/jan-blo-ski-nieobjeta-ziemia-recenzja.

|6 **Aleksander Fiut,** Aksamitne pasmo języka [recenzja Pieska przydrożnego Czesława Miłosza], http://www.milosz.pl/napisali-o-mojej-tworczosci/recenzje/aleksander-fiut-piesek-przydrozny-recenzja.

|7 **Marian Stala,** W drodze do paru znaków doskonale czystych, http://www.milosz.pl/napisali-o-mojej-tworczosci/recenzje/marian-stala-piesek-przydrozny-recenzja.

Postulat rozszerzonej pojemności [...ma] interesujące implikacje. W wyniku rekontekstualizacji różnorodne elementy pochodzące częstokroć z heteronomicznych systemów odniesienia zostają zgrupowane w jednym miejscu, tworząc niesystemową całość, zbiór czy kolekcję jako swoisty zapas materiałowy dla dalszej działalności pisarskiej.

Marian Stala poprawia jednak młodszego kolegę, oddalając perspektywę, w której sylwiczne utwory poety jawią się jako generatywna matryca do wytwarzania nowych tekstów. Stala zauważa dwoisty, paradoksalny aspekt wybranej przez Miłosza formy, zauważa jej jednoczesną otwartość i zamkniętość, potencjalność i skończoność. Gdyby chciało się zmienić wewnętrznie sprzeczny status Nieobjętej Ziemi czy Pieska przydrożnego, do czego Miłosz zdaje się zachęcać, to dzieła te uległyby zniszczeniu[8]:

Pomysły muszą pozostać pomysłami, tematy do odstąpienia – nikomu nie zostały i nie zostaną odstąpione, a ich podjęcie przez innego twórcę byłoby równoznaczne z napisaniem całkowicie odrębnego dzieła. W ten sposób niemożliwość zrealizowania pewnej formy literackiej wypowiedzi – okazuje się szansą istnienia literatury w innej formie, w innym stanie skupienia...

8 **Czesław Miłosz,** Ogród nauk, Lublin 1991.

Późne dzieła Miłosza są trudno uchwytne i otwarte na konku-

rujące interpretacje, które jednak się nie wykluczają. Kluczem do sukcesu pojedynczej z nich jest ustawienie tekstu w takiej optyce, by forma była harmonijnym odbiciem oglądu świata, jaki przywołuje. Pewnym zaskoczeniem może się zatem wydać, że jeden z takich oglądów, zupełnie nowy i mogę go tylko na krótko przywołać, powstał na gruncie dyskusji o przyszłości książki w dobie dominacji mediów elektronicznych, a na dodatek sięgnął po nieużywane na gruncie polskiej recepcji Miłosza metodologie i terminy.

Wśród wielu atutów księgi różności wskazać można pięć najważniejszych, które sam Czesław Miłosz lubił wypunktowywać. Można ją czytać na wyrywki, pozostawia ona miejsce przypadkowi, przeciwstawia się temporalności mowy, stara się wykroczyć poza regulujące siły stałego kontekstu oraz uaktywnia odbiorcę, na którego przerzuca się część kompetencji autorskich, takich jak spajanie poszczególnych segmentów w całość. Wszystkie te cechy mogą równie dobrze charakteryzować literacki hipertekst, powieściowy gatunek powstały pod koniec lat 80., dzięki skrzyżowaniu technologii komputerowej z prozą artystyczną. Pionierem i pierwszym reprezentantem gatunku był Michael Joyce. Młody pisarz z Buffalo, wychowany wśród irlandzkich i polskich emigrantów, czytający zarówno Jamesa Joyce'a jak i Adama Mickiewicza, po debiucie książkowym (War Outside Ireland, 1982), zaczął poszukiwać formy, która pozwoliłaby mu na zaprezentowanie wielokrotności i równoległości w prozie. Przeczuwał, że przełamanie linearności może być osiągalne dzięki komputerom. Poszukiwania doprowadziły go

do laboratoriów Uniwersytetu Yale i zakończyły się sukcesem. Joyce poznał Jay'a Davida Boltera. Wraz z Johnem B. Smithem stworzyli wspólnie program Storyspace – pierwszą i najbardziej znaną platformę autorską dla pisarzy tworzących powieści na komputer. Już w 1987 roku powstała w Storyspace powieść popołudnie, pewna historia, która okazała się najgłośniejszą realizacją artystycznych założeń Joyce'a a zarazem powieści hipertekstowej jako gatunku. Wydany w roku 1990 i dystrybuowany od tej pory przez wydawnictwo hipertekstowe **Eastgate Systems**, utwór Joyce'a doczekał się setek omówień. Ich kontekstem była przyszłość książki, zmiana sposobów opowiadania, nowa cyfrowa poetyka, cyborgiczne praktyki lekturowe, a nawet podświadomość i poszukiwanie Innego na ekranie komputera. Hipertekst to kalejdoskop i mozaika, które autor oddaje czytelnikowi do użytku, zostawiwszy na nich wcześniej swoje własne połączenia pomiędzy rozrzuconymi ogniwami tekstu. To także komputerowo wspomagana wizja lektury według Czesława Miłosza, który o jednej ze swoich ksiąg różności mówił: Ogród nauk, w moim zamiarze, powinien być kalejdoskopiczny, to znaczy jedno zdanie tu, inne tam, i zmieniający się, wzbogacający się ich sens, zależnie od tego, co przeczyta się po czym, posuwając się naprzód, wstecz, bez żadnych skrupułów...

Łącza warunkowe, które pozwalają przechodzić między ogniwami tylko wtedy, gdy odwiedziliśmy wcześniej wskazane w warunku segmenty, nadają komputerowej wersji takiej mozaiki dodatkowej głębi i skomplikowania: tekst zdaje się posiadać pamięć kroków czytelnika. Powzięte przez odbiorcę decyzje

PISARZ WOLI MÓWIĆ O NIE-KOŃCZĄ-CYM KOŃCU

mają swoje konsekwencje, stąd forma ta sprzyja poetyce światów możliwych, a nawet formule zabili go i uciekł. Ani początek nie jest absolutnym początkiem, ani koniec prawdziwym końcem. Pisarz woli mówić o niekończącym końcu. Michael Joyce, podobnie jak wcześniej Czesław Miłosz, odnalazł dla siebie formę bardziej pojemną. Przynajmniej do czasu.
Hipertekst stał się dla Joyce'a topologiczną przestrzenią niemetryzowalną, różną od euklidesowej, jedną z tych, w której każdy punkt oddalony jest od innego o tę samą, nieokreśloną odległość, gdzie ważniejsze niż sama pozycja danego punktu jest to, w jaki sposób się w nim znalazł. Swoje spostrzeżenia na temat nowych sposobów narracyjnego odwzorowywania świata w hipertekście i funkcjonowania słowa w tej przestrzeni, Joyce zawarł w kilkudziesięciu artykułach i trzech książkach. Co najciekawsze, rozważaniom nad ścieżkami lekturowymi w hipertekście, nad zwielokrotnionymi możliwościami fabularnymi, kiedy to ta sama scena może przynależeć zarówno do przeszłości jak i przyszłości, często towarzyszy Czesław Miłosz i jego poezji.

Najpełniejszym wyrazem miłoszowskich inspiracji, zwłaszcza w kontekście topologii systemów komputerowych, jest esej Zastępowanie autora: Książka z ruin, który zamieszczamy w niniejszym e-booku. Na przykładzie pojedynczego wiersza Miłosza z tomu Ocalenie (1945) Joyce przeprowadza międzynarodowego czytelnika (książka Future of the Books, w której esej się znalazł, obok wystąpień Goeffrey'a Nurnberga, Jay'a Davida

Boltera i Umberto Eco, to klasyczna pozycja w bibliotece cyfrowego humanisty) z ruin wojennej Warszawy w stronę w wirtualnej rzeczywistości pełnej awatarów i ruchomych tekstów tworzonych przez wielu ludzi w wielu czasoprzestrzeniach naraz. Gdy Joyce pisze, iż chciałby widzieć młodego poetę z omawianego wiersza tak, jakby wiedział on, że przemierzając przestrzeń, odczytuje ją i zapisuje jednocześnie, trudno nie odnosić tego spostrzeżenia do współczesnych form lektury. Joyce czyta Miłosza tak, jak chciałby, by każdy z nas czytał Joyce'a. Czytanie Książki z ruin, słowo po słowie, wers po wersie i obraz po obrazie, jest jak czytanie hipertekstu, w którym rozproszone sceny nakładają się na siebie, tworząc światy możliwe, alternatywne przyszłości i odciskając w nas, odbiorcach, swoje ukryte, dynamiczne struktury, które Joyce nazywa konturami.

Miłoszowskie inspiracje Joyce'a widoczne są na trzech poziomach: lingwistycznym, filozoficzno-etycznym oraz estetycznym. Pisarz z Buffalo wyjaśnia, że Miłosz, a także polscy przyjaciele z Buffallo, którzy przybliżyli mu polskie doświadczenie historii, nauczyli go wiary w słowo, jego moc pozostania niewzruszonym w zmiennym nurcie codzienności i historii, pokazali mu jego potencjał konsolacyjny oraz siłę dywersyjną. Stąd ogromny szacunek do słów, tak niecodzienny w dobie postmodernistycznych odesłań jednego dzieła do drugiego, jednej konwencji do innej, co zdaje się być praktyką promującą raczej obraz i aluzję niż słowo, jego znaczenie i jego archeologię. Wydaje się, że jedna ze wskazówek, które towarzyszą pierwszej powieści hipertekstowej, i do których odbiorca trafia

jeszcze przed rozpoczęciem lektury, w tym właśnie ma swoje źródło: „Nie zaznaczałem, które ze słów przenoszą gdzie indziej, ale zwykle są to słowa o pewnej fakturze, jak też imiona osób i zaimki", pisze Joyce (leksja czytaj dogłębnie), by dalej powiedzieć:

W moim mniemaniu opowieść ta przybiera formę marginesów i na nich się toczy. Wszystkie marginesy ujawnią swą zawartość czytelnikowi, niezależnie od tego, czy jest on niecierpliwy, czy ostrożny. Można odpowiedzieć „tak" na samym początku i przekartkować opowieść używając klawisza ENTER, albo zrobić to bezpośrednio – także używając klawisza ENTER – pominąwszy tę pierwszą interakcję.

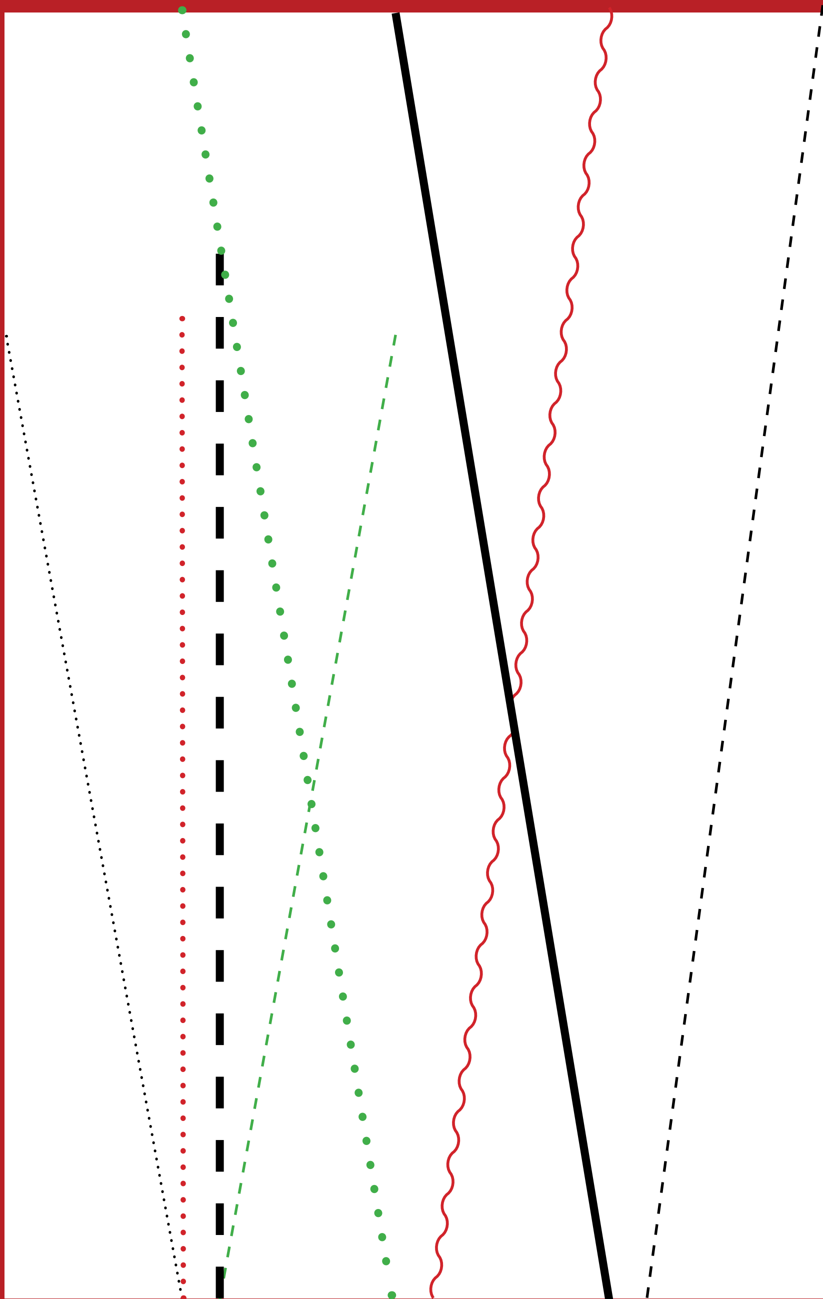
To nie są wersje, lecz rozwinięcia tej opowieści, wydłużenia. Innymi słowy, wszystko jest środkiem – Thoreau czy Królik Brer, każdy wolał jeżyny. Odkryłem tam coś jeszcze: prawdziwa interakcja, jeśli to możliwe, polega na śledzeniu faktury słów.

To na tym skupiamy uwagę.

Wszystko jest środkiem lub marginesem, wszystko jest możliwe, każde odczytanie jest odczytaniem właściwym, wystarczy przyglądać się fakturze słów, powtarza autor. W popołudniu ważne jest to tym bardziej, że – w przeciwieństwie do powszechnie znanych hipertekstów, jakimi są serwisy internetowe – hiperłącza są tam celowo nieoznaczone. Pisarz może kurtuazyjnie mówić o zachęcie, ale de facto zmusza nas, byśmy ważyli

każde słowo, jakie się wyświetla na ekranie. Skrywać może ono bramę do nowej ścieżki, rozwiązanie zagadki, nieoczekiwaną odnogę. Czy winę za techniczno-estetyczne rozwiązanie, czyniące lekturę popołudnia tym bardziej wymagającą, ponosi Czesław Miłosz? Nie jest to niemożliwe. Kolejne hiperteksty powstałe w programie Storyspace starały się ułatwić nawigację, oznaczając słowa olinkowane.

Miejscami, gdzie językowy aspekt prozy zostaje raz jeszcze podkreślony, tym razem na nieco karnawałową modłę, są w popołudniu, pewnej historii słowne oznaczenia połączeń wychodzących z danego ogniwa tekstu. Każda leksja udostępnia czytelnikowi menu z linkami, które od niej prowadzą. W menu znajduje się spis olinkowanych słów. Są to zatem te wybrane, uwypuklone zwroty, posiadające określoną fakturę, odsyłające gdzie indziej. Każde z łączy ma swoją nazwę. Nazewnictwo to wytycza pole zabawy, kierując się także ku drugiemu patronowi autora, niespokrewnionemu imiennikowi, Jamesowi Joyce'owi, i wciąż podtrzymuje w czytelniku świadomość ważności każdego z użytych słów. Łączu szara myszka towarzyszy opis myszka-werteryszka, łączu post-feministyczny komentarz szczyt głupoty, a linkowi Werther tajemnicza gra słów autobahn-macadam, i tak dalej. Nazwy łączy wprowadzają postmodernistyczną odtrutkę na modernistyczne w duchu wykuwanie z wybranych słów bram do innych fragmentów tekstu. Poważnemu przyglądaniu się fakturze słów przeciwstawiają lżejszą, czasem sztubacką zabawę



słowem lub otuchę podpowiedzi i wyjaśnienia. Celem Michaela Joyce'a jest bowiem zawsze gromadzenie sensu, a nie jego rozpraszanie.

Kolejnym ważnym polem powinowactw miłoszowskich jest ta część artystycznego światopoglądu Joyce'a, którą nazwać można filozoficzno-etyczną. W poszukiwaniu prawdziwszej, bardziej pojemnej formy, Miłosz dąży do przekroczenia niemożliwej do pokonania bariery jednoczesności. Ta ostatnia wytycza projekt metafizyczny nie tylko pisarza, filozofa czy teologa, ale każdego z nas. „Złączenie faz życia w jedną równoczesność" – pisze w Ogrodzie nauk – „jest zadaniem, jakie stoi przed istotami ludzkimi". Wątek ten podjęty zostaje w innym miejscu tego samego zbioru, pojedynczym, jakże wymownym obrazem:

Bóg obejmował wzrokiem wszystkie momenty czasu, rozłożone przed nim, jak otwarte karty – bo równoczesne, poza jakimkolwiek „było, jest, będzie.[9]

Ambitny projekt pisma elektronicznego, zainaugurowany w 1965 roku przez technologicznego wizjonera Teda Nelsona, twórcy pojęcia „hipertekst" oraz modelu hiperpołączonej światowej biblioteki Xanadu (nieprzypadkowe nawiązanie do poematu Kubla Chan S. T.Coleridge'a), nie był daleki od takiego właśnie, równego boskiemu, rozumieniu jednoczesności. Nelson chciał, by każdy tekst, każda istniejąca książka, mogła być połączona przez czytelnika z jakąkolwiek inną za pomocą wyrafi-

[9] **Ted Nelson,** Literary Machines, New York 1993.

nowanego systemu hipertekstowych adnotacji[10]. W idei Xanadu, dość mocno powiązanej z ideą światowej republiki uczonych, chodziło też o natychmiastowość dostępu do zasobów piśmiennictwa, nieblokowanego przez prawa autorskie czy wymogi rynku. W praktyce, gdy hipertekst stał się możliwy do zastosowania w literaturze, ów wielki projekt skurczył się do rozmiarów pojedynczego dzieła, co nie zabroniło mu rozszerzać się jednocześnie na nieskończony wymiar tekstu „jak okiem sięgnąć". W przypadku Joyce'a i pierwszej hipertekstowej powieści, postulat równoczesności zamienił się w postulat „równoległości". Popołudnie, pewna historia nie jest opowieścią z zagadką o jedynie słusznym rozwiązaniu. To matryca, na której możemy wygenerować co najmniej kilka możliwych wersji wydarzeń. Największa magia utworu bierze się stąd, że możliwe wersje nadbudowują się na tych samych tekstowych segmentach. Jedyną różnicą w poszczególnych wykładniach są inaczej rozstawione akcenty, za pomocą których krytyk czy obrońca konkretnej wersji wyznacza leksje kluczowe dla obranej interpretacji. Jeśli jednak spojrzeć na te konkurujące ze sobą wersje z lotu ptaka, to widzimy świat pełen równoległości w działaniu: Peter przez przypadek spowodował wypadek, w którym zginęła jego była żona i syn; Peter powraca do Lisy (eks-małżonki) i wspomina swój letni koszmar o wy-

[10] **If Only This Could Be Said" To Begin Where I Am: Selected Essays by Czesław Miłosz (2001),** edited and translated by Bogdana Carpenter and Madeline G. Levine. Wersja polska: Gdyby to można powiedzieć, Respublica nr 11-12 1991 oraz przedruk w numerze 10/2010.

padku; Lisa jest świadkiem choroby nerwowej Petera, który nie może pogodzić się z separacją; Peter podpisuje diabelski pakt z Wertem, dzięki któremu to, co niemożliwe, staje się możliwe; alternatywy mnożą się, lecz nie do końca ze sobą kłócą.

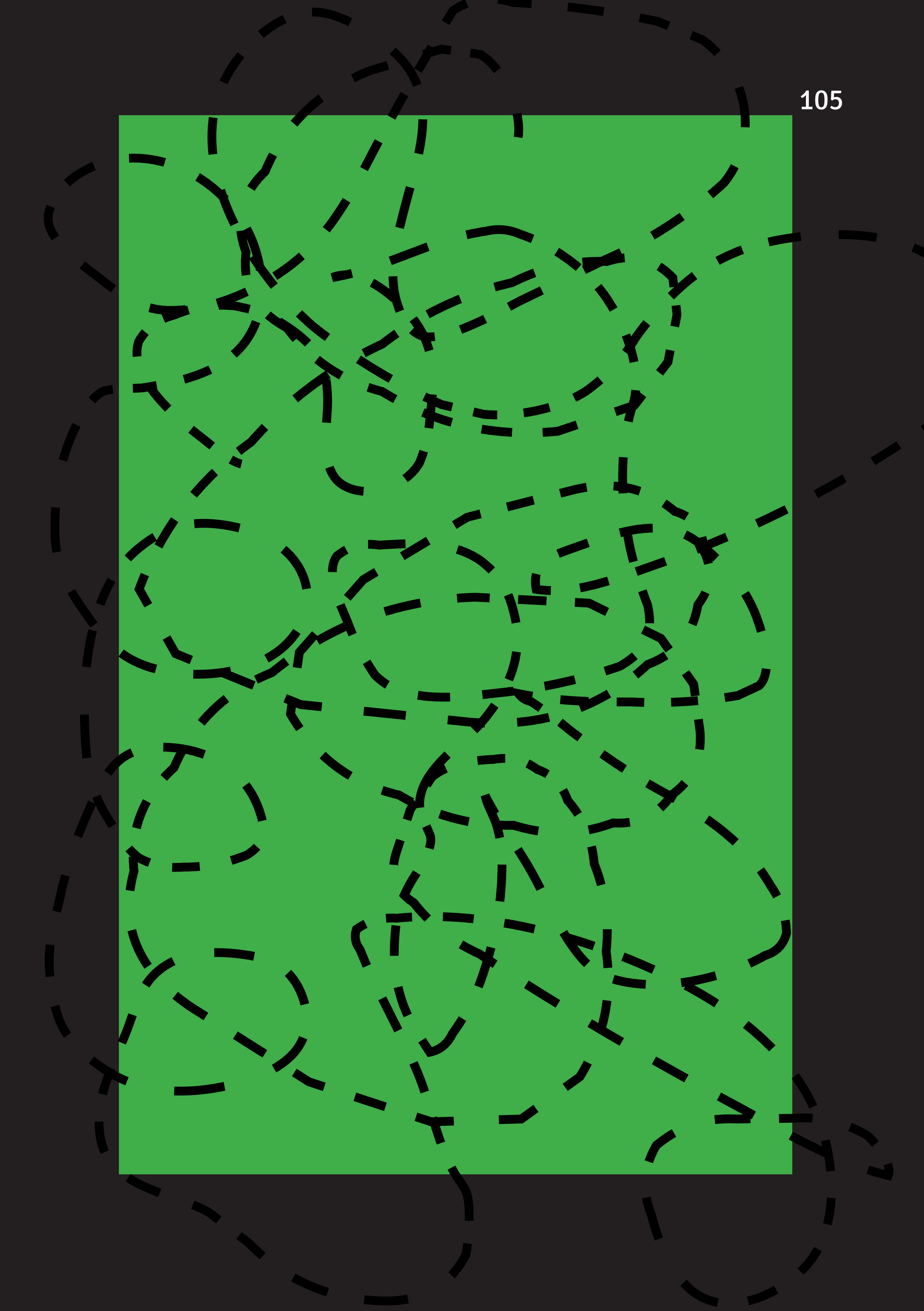
W eseju Michaela Joyce o przyszłości czytelnictwa oraz w zamieszczonej w tym tomie rozmowie, pojawia się jeszcze jedna nuta, która współbrzmi w wypowiedziach obu pisarzy. Amerykański pisarz nie jest cyfrowym post-modernistą. W swojej refleksji teoretycznej, rozciągającej się na zbiory Of Two Minds. Hypertext. Pedagogy and Poetics (1996), Othermindedness (2001) oraz Moral Tales and Meditations (2002), płynnej rzeczywistości, nierzadko promującej cyberpunkowy relatywizm w duchu trylogii Matrix czy powieści Williama Gibsona, częstokroć przeciwstawia stały, utrwalony zestaw podstawowych wartości, o jakie wciąż warto walczyć, i których nie można utracić. Jego duchowy światopogląd to widoczna mieszanka inspiracji rodzinnych, katolickich i irlandzkich, z nabytymi fascynacjami duchowością wschodnią. Aż nadto uderza tu podobieństwo do duchowych ścieżek Czesława Miłosza, który kwestie Boga i wiary, z którymi do końca się zmagał, zawsze starał się uniwersalizować kontekstami pochodzącymi z innych kultur, w tym zwłaszcza filozofii buddyjskiej. Michael Joyce podpisuje się z pełną pasją pod prawdopodobnie najsłynniejszą – w świecie anglosaskim – wypowiedzią Miłosza, w której obecności zła przeciwstawione jest cierpliwe, powolne, ale zaskakująco skuteczne działanie ziarenek dobra[11]. Umiłowanie konkretu, rzeczy takiej, jaka się przedstawia naszym

zmysłom, tak charakterystyczne dla Miłosza, u Joyce'a przeradza się w pochwałę codzienności, w zachętę do swoistej komunii dnia powszedniego. Pobrzmiewają w tym echa postulatu czynienia z każdej sytuacji swojego domu. Ten ostatni motyw, zawarty przez Miłosza w Książce z ruin, ale będący mroczną wojenną aluzją do czynienia sobie domu z codziennych sytuacji w czasie pokoju (wiersz Jarosława Iwaszkiewicza tu stara moja biblioteka) i przywołany przez Joyce'a w eseju o przyszłości książki, sam w sobie ilustruje etyczne przykazanie pisarza z Buffalo, jakże nieodległe w duchu od spuścizny, jaką pozostawił po sobie Czesław Miłosz:

> Jesteśmy wspólnie odpowiedzialni za wytwarzanie i renegocjowanie dzielonych przez nas wartości – – za budowanie domów – – na stykach kultur, przestrzeni i czasów.[11]

Mam nadzieję, że ten imperatyw, poprzez przybliżanie Michaela Joyce'a polskiej publiczności – jako redaktorzy tego cyfrowego tomu i wydawcy popołudnia, pewnej historii – godnie ilustrujemy.

[11] **Ciasto trzech króli. Rozmowa z Michaelem Joycem**, w: **Michael Joyce: polski pisarz**, Kraków 2011



Radosław Nowakowski:
Świadomość hipertekstu



Hipertekst jest równie stary jak tekst. Czytanie ze swej natury nie jest liniowe, oczywiście jeśli przez czytanie rozumiemy dekodowanie zapisu przy pomocy wzroku – czytanie na głos jest liniowe, ale jego liniowość dotyczy tylko wydobywania dźwięków, a nie tego co widzą wówczas oczy, bo te widzą znacznie więcej niż to, co wymawiają usta.

Na przykład, w czasie kiedy usta wymawiają głośno sekwencję wyrazów w górnym akapicie, wzrok może sprawdzić, co dzieje się w akapicie środkowym i kiedy zauważy, że jest tam dialog, zawczasu przygotuje nas do zmiany barwy głosu i intonacji, jeśli oczywiście chcemy bawić się w odgrywanie postaci występujących w czytanym tekście. (Analogiczna sytuacja występuje podczas grania z nut – wzrok obejmuje znacznie większy obszar zapisu nutowego niż właśnie grany takt i dlatego spokojnie możemy przygotować się na zmiany dynamiczne, które nastąpią dopiero za kilkanaście taktów.)

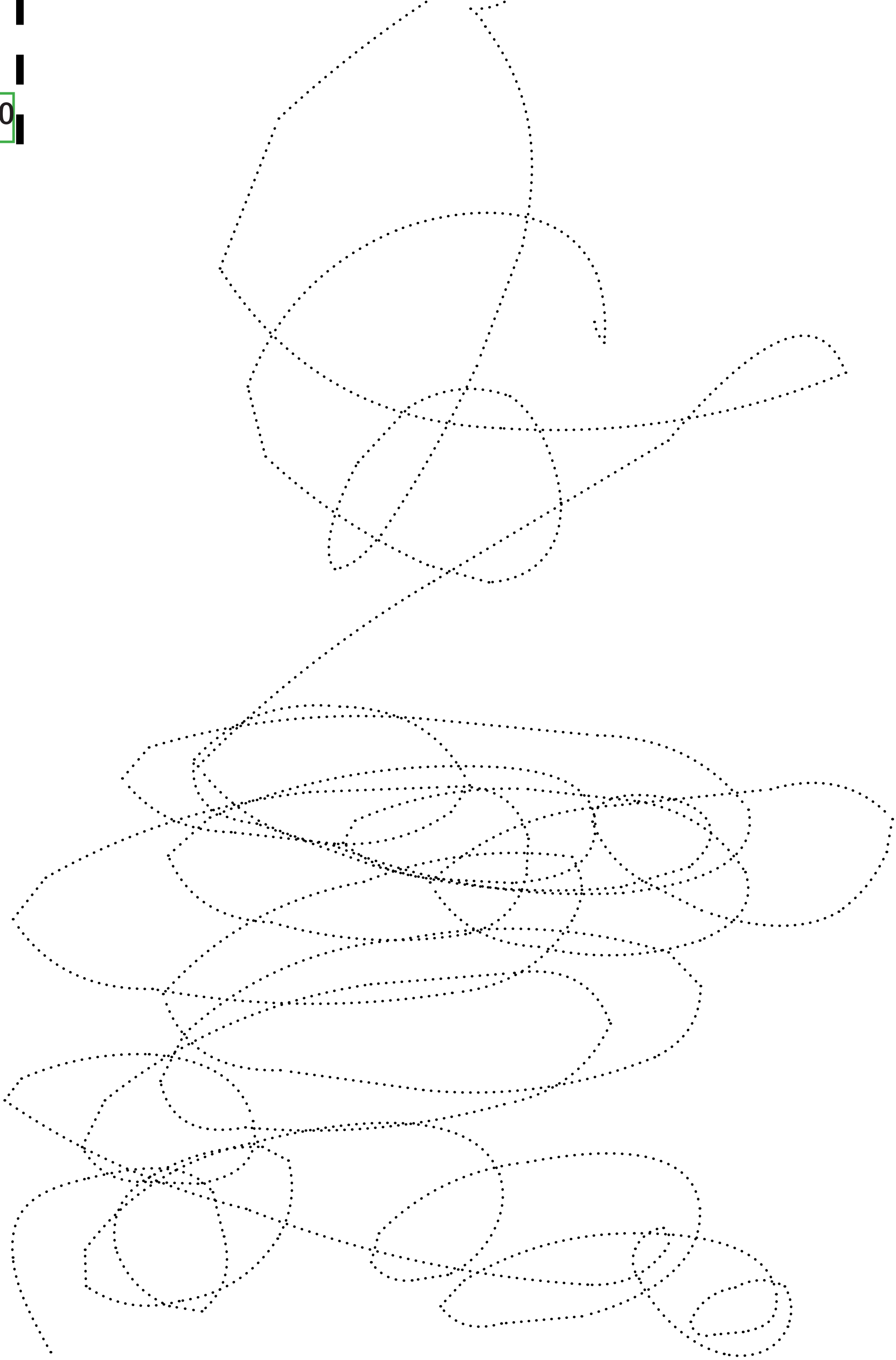
Czy zatem pierwsza powieść hipertekstowa wydana przez Michaela Joyce'a w 1987 roku zasługuje na miano pierwszej, a przez to przełomo-

wej i odkrywczej? Raczej nie. Trudno jednak nie zauważyć, że było coś co różniło ją od innych. Tym czymś jest świadomość. Większa świadomość tego, jak funkcjonuje tekst, tego, co dzieje się w głowie i dookoła niej, świadome wykorzystanie tej wiedzy. Niewątpliwie pomógł w tym komputer. Dlaczego? Bo pozwala na takie ustawienie tekstu (a może lepiej byłoby użyć słowa "opowieść"?) w przestrzeni, na jakie nie pozwalają inne nośniki. Tak się złożyło, że **afternoon. a story** (dziś – **popołudnie, pewna historia**) dotarło do mnie najpierw w postaci zwykłego pliku tekstowego. Po kilkunastu minutach pracy drukarki miałem przed sobą stos kartek. Wyglądało to trochę tak, jakby wszystkie kolumny sali hypostylowej w Karnaku zostały rozwinięte, przewrócone na ziemię i ułożone jedna na drugiej. Nie mogło być jednak inaczej. (Mogło. Bez wątpienia mogło. Mogłem tak pociąć kartki na kawałki, by każdą leksję, czyli porcję tekstu pojawiającą się na ekranie, mieć na osobnej karteczce. Mógłbym też spróbować stworzyć jakiś system wyszukiwania tych kartek, które zawierałyby rozwinięcie wybranego słowa z poprzedniej kartki. Obawiam się jednak, że taki system byłby dosyć skomplikowany, a przede wszystkim tak nieporęczny, że wręcz uniemożliwiający wędrowanie przez tę opowieść. Przeskakiwanie z ekranu na ekran jest dużo prostsze, nie mówiąc o tym, że poprzedni tekst znika, podczas gdy karteczka z tekstem nie znikałaby, ciągle leżałaby gdzieś obok.)

Tłumacz wędruje przez tekst inaczej niż czytelnik. Ja musiałem mieć absolutną pewność, że nie ominąłem żadnego zakamarka – czytelnik będzie mógł sobie pozwolić na ominięcie nawet wielu zakamarków zupełnie nie podejrzewając ich istnienia. Nie będę pisał o problemach translatorskich, zmaganiu się z wieloznacznościami tekstu i słownymi kalamburami, bo nie było w tym niczego zaskakującego. Pojawił się natomiast inny problem: ustawienie tekstów w przestrzeni. **Popołudnie** przypomina budowlę (nie będę dodawał przymiotnika "labiryntową" albowiem każda budowla, każdy dom jest mniej lub bardziej skomplikowanym labiryntem), gdzie poszczególne leksje są ścianami, a może tylko prefabrykatami lub wręcz cegłami. I ta budowla jest ważniejsza niż elementy, z których została wzniesiona.

Konstrukcję tej budowli, niejako jej szkielet, tworzy system linków, odnośników, połączeń między poszczególnymi leksjami. Tu pojawił się istotny problem: nie zawsze leksje w języku polskim pokrywały się z leksjami w języku angielskim. To zupełnie normalne.

Co zrobić na przykład w przy-



padku leksji którą stanowi tylko jedno angielskie słówko, bardzo wredne zresztą, w zasadzie nic nie znaczące i nie mające odpowiednika w języku polskim, a mianowicie the? Może zatem zdarzyć się tak, że konstruując polskie **popołudnie** będziemy mieli trochę mniej lub trochę więcej elementów niż w przypadku **afternoon**, zaś sporo będzie miało trochę inne zaczepy, śruby i gniazda. Ważniejsze jest jednak to, żeby owe elementy do siebie pasowały, ponieważ najważniejsza w tym wszystkim jest cała budowla. Kiedy chodzimy po budynku, interesują nas bardziej pokoje, korytarze, schody, przejścia, meble. Cegły czy płyty gipsowo-kartonowe ukryte pod tynkiem już raczej mniej. A tak właśnie jest z **popołudniem**: stajemy przed wejściem do wielkiego centrum handlowego – każdy z nas przejdzie przez nie inną drogą, inaczej będzie po nim błądzić... (Ja niestety zostałem pozbawiony tej przyjemności błądzenia, wybierania drogi, omijania, bo znałem dokładnie wszystkie pomieszczenia. No cóż, coś za coś, jak to mawiają.) Zatem: **linkowanie jest ważniejsze od leksji tak jak konstrukcja budynku jest ważniejsza od ścian wypełniających przestrzenie między słupami** (co nie znaczy, że owe wypełnienia są zupełnie bez znaczenia, o nie! wszak to one zamieniają pustą przestrzeń w labirynt – jednak budowla pozbawiona konstrukcji po prostu się wali).

To może się wydawać odkrywcze i nowatorskie. Szczególnie w kulturze, która traktuje tekst z bałwochwalczym uwielbieniem i w tym uwielbieniu zapomina, że znacznie większa część tejże kultury niewiele ma wspólnego ze słowami i układanymi z nich tekstami. Lecz znowu tylko wydaje. Być może całe nowatorstwo polega jedynie na zbliżeniu opowieści do rzeczywistości, do rzeczywistego dziania się...

Tu znowu zlinkujemy się z innym miejscem w czasie i przestrzeni. Otóż, kiedy wiele lat temu Biali dotarli do plemienia Shipibo-Conibo w południowoamerykańskiej dżungli, zastali tam pogrążonego w transie szamana, siedzącego na pniu ściętego drzewa, mamroczącego coś pod nosem i wymachującego tykwą, z której wydobywały się kłęby tytoniowego dymu. Pragnąc dowiedzieć się o co temu szamanowi chodzi, Biali zabrali się ochoczo za zbadanie tego, co w ich mniemaniu było najważniejsze w jego działaniu, co było treścią, a mianowicie jego bełkotu. Bełkot okazał się jednak naprawdę bełkotem, czyli mową demonów i duchów na którą składały się archaizmy, zapożyczenia z języka sąsiedniego plemienia, świadomie zniekształcone słowa, a wszystko to przemieszane niczym przysłowiowy groch z kapustą. Nijak tego bełkotu nie szło zrozumieć, a to dlatego, że nie był on do rozumienia. Treść wcale nie było zlokalizowana w tekście, co Białych dosyć zaskoczyło, albowiem zawsze utożsamiali (i nadal utożsamiają) oni treść z tekstem. Tekst pełnił w działaniu szamana funk-

cję poboczną, pomocniczą. Znacznie, znacznie ważniejsza była tykwa, ale najważniejszy był wydobywający się z niej dym. To dym był do rozumienia. Dym był treścią.

No i po co to wszystko? Po co te pod-nad-obok-w-za-przed-między-teksty? Na co komu takie zabawy i głupie wygibasy? Te zabawy i głupie wygibasy to tylko odpowiedzi na pytania o naszą świadomość, o to co dzieje się i jak się dzieje w naszych głowach oraz dookoła nich. A cóż tam może się dziać? Nic się nie dzieje, a oni tylko bełtają i bełtają. Pewnie jacyś tajni współpracownicy układu mającego na celu zmącenie klarownego obrazu rzeczywistości. Tak. Nic tylko mącą i mącą. Zamulają czystą wodę. Wcale ich obraz rzeczywistości nie interesuje. Tylko rzeczywistość ich interesuje. To skandal. Plączą i kręcą dawno już wyprostowane ścieżki...

Prawdę napisawszy nie ma czego plątać i kręcić, bo nic nie zostało wyprostowane. W rzeczywistości nie istnieją ścieżki proste i gładkie. Są tylko kręte i wyboiste. Można jedynie próbować poznać te zakrętasy i nauczyć się orientować w ich plątaninie. Można też oczywiście próbować wiedzę zastąpić iluzją i iść po krętej ścieżce tak jakby była asfaltową drogą. Nie należy jednak się wtedy dziwić, jeśli spadniemy w przepaść albo rozwalimy sobie głowę o skalny występ lub wybijemy zęby. Nie należy też mieć

wtedy pretensji do skały i przepaści o to że istnieją i że nam przeszkadzają. Co najwyżej można mieć pretensje do tego, który nam wmówił, że ich nie ma, gdyż dokonał stosownej niwelacji terenu. A zresztą... nie zapominajmy,

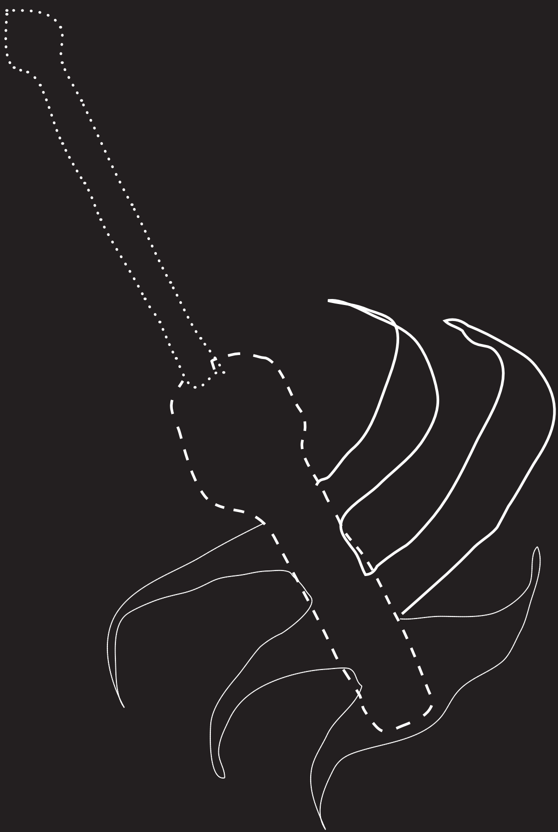
ŻE TREŚĆ TO DYM. WYSTARCZY NABRAĆ-POWIETRZA W PŁUCA I ZROBIĆ FU...

UUUUUUUUU

I MACHNĄĆ RĘKĄ. I JUŻ TREŚCI NIE MA. ZOSTAJE PUSTA KARTKA. LUB PUSTY EKRAN. NA EKRANIE MOJEGO MONITORA PADA

RÓŻO WY **ŚNIEG.**

JAKUB JAGIEŁŁO: **SEKRETY KODU. O TECHNICZNEJ STRONIE POLSKIEGO** POPOŁUDNIA.



Powieść hipertekstowa **Popołudnie, pewna historia** napisana została w roku '87 w programie Storyspace, przeznaczonym dla ówczesnych komputerów Macintosh.

W owym czasie sprawdziło się to bardzo dobrze, jednak stanowiło nie lada problem dla polskiego wydawcy, publikującego tłumaczenie w drugiej dekadzie XXI wieku. Książka sama w sobie się nie zdezaktualizowała, oprogramowanie – owszem. Współczesne systemy operacyjne nie pozwalają już na uruchomienie Storyspace.

Zmiana systemu była konieczna. Od strony technicznej dobrym kandydatem wydawała się biblioteka programistyczna Word Circuits Connection Muse, jednak kod przez nią generowany – HTML pełen zagnieżdżonych skryptów – jest mało przyjazny dla nie będących programistami redaktorów. Zaprojektowałem więc system oparty o pliki XML. Dzięki temu redaktor definiuje tylko akapity, linki i tytuły. Reszta kodu, definiująca menu, szatę graficzną i obsługująca linki warunkowe, jest dodawana przez przeglądarkę w momencie wyświetlania strony (dzięki technologii XSLT). Plik definiujący leksję jest więc dość prosty, np.:

```
<?xml version="1.0" ?><
<?xml-stylesheet type="text/xsl" href="linki.xsl" ?><
<leksja title="Datacom: " href="error" href_rev_title="błąd"
href_title="pętla Datacom"
      no="error" no_rev_title="błąd" yes="error" yes_rev_title="błąd">
   < Witamy w Datcom. Proszę się zalogować. >
```

Koniecznym novum w stosunku do klasycznego HTMLa były oczywiście linki warunkowe. System pozwala zdefiniować w znacznikach <a>, prócz standardowego href= również kilka kolejnych adresów (href1=, href2=itd.) oraz warunek wyboru jednego z nich. Problem stanowiła obsługa warunków: linki są obsługiwane przez kod JavaScript, który przechowuje historię w Cookies (standardowy mechanizm historii przeglądarki nie wystarczał). Niestety przeglądarka Chrome nie obsługuje Cookies dla plików lokalnych. Przekazanie historii lektury było więc niemożliwe. Problem był raczej nierozwiązywalny, zważywszy, że na liście dyskusyjnej Chrome prośby o lokalną obsługę Cookies pojawiają się od ponad trzech lat, a autorzy przeglądarki wciąż nie zajęli się sprawą. Prawdopodobnie firma Google (wydawca przeglądarki Chrome),która zarabia na danych znajdujących w internecie, zdecydowała się celowo dyskryminować aplikacje offline. **Popołudnie** nie mogło jednak zostać wydane online, zrezygnowaliśmy więc ze wsparcia dla Chrome. Na szczęście powieść działa zarówno we wbudowanym w Windows Internet Explorerze, jak i domyślnej przeglądarce MacOS X – Safari.

Rzeczą frapującą mnie przy pracy nad popołudniem był sam status linków w stosunku do treści. W tej powieści każde słowo jest linkiem, co najwyżej niektóre prowadzą w kierunku domyślnym.

Jako pewne remedium płyta miała zawierać mechanizm autostartu, uruchamiający powieść w tej z zainstalowanych przeglądarek, w której ma szansę działać. Niestety terminy były nieubła-

gane i mechanizm powstał już po oddaniu książki do tłoczenia i obecne wydanie go nie zawiera.

System powstał dla **popołudnia** i dla jego potrzeb jest wystarczający. Pociągająca wydaje się jednak możliwość wydania go jako osobnej aplikacji, mogącej służyć pisarzom do tworzenia własnych hipertekstów. Na pewno nie jest to możliwe przy obecnym jego kształcie (np. tytuły linków zostały wygenerowane z użyciem skryptu napisanego w zasadzie do jednorazowego użytku). Zresztą to nie jedyny problem.

Podczas jego rozwijania wielokrotnie okazywało się, że ktoś się zgubił w zawiłych warunkach (definiowanych jako formuły JavaScript). Oczywiście z punktu widzenia użyteczności i projektowania zorientowanego na użytkownika najlepszym rozwiązaniem byłoby stworzenie interfejsu do graficznego układania warunków. Dla aplikacji jednorazowego użycia nie było jednak sensu marnować na to czasu.

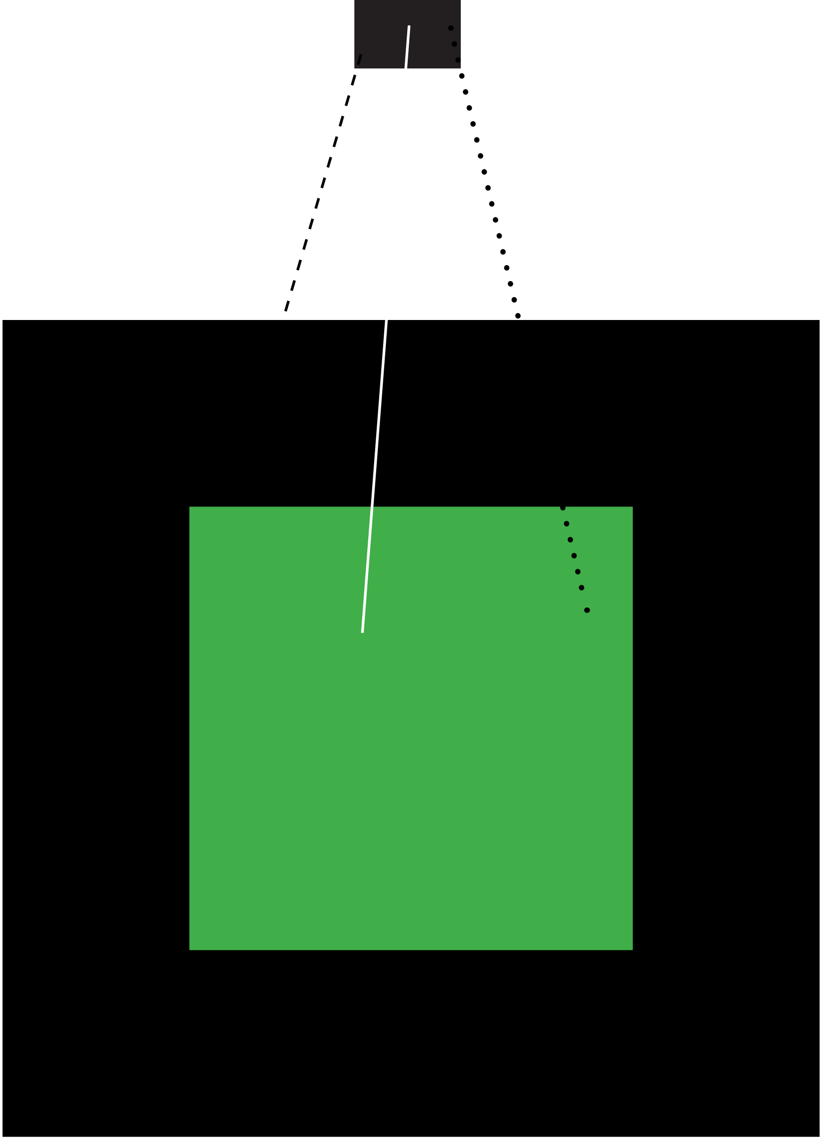
Rzeczą frapującą mnie przy pracy nad popołudniem był sam status linków w stosunku do treści. W tej powieści każde słowo jest linkiem, co najwyżej niektóre prowadzą w kierunku domyślnym. Ja w swoich hipertekstach stosowałem do tej pory nieco inne podejście, bliższe raczej stronom internetowym: tekst był tekstem, a link znajdował się dopiero w miejscu, gdzie czytelnik mógł zmienić kierunek lektury. Tu na poziomie kodu źródłowego też tak jest, jednak skrypt obsługujący linki zamienia potem nielinkujące słowa na linki kierujące w kierunku domyślnym. Gdyby system miał być projektowany jako narzędzie dla autorów zdecydowanie powinien dawać możliwość zadecydowania

autorowi, które rozwiązanie woli. Ciekawym byłoby również dodanie losowości. **Popołudnie** jest deterministyczne (nie ma linków losowych), jednak sam system wykorzystuje składnię JavaScript, daje więc możliwość wykorzystania wbudowanych weń funkcji losujących. Przyznam się jednak, że tworząc limeryk generatywny, który wygrał listopadowy ITJW rozważałem opcję poszerzenia możliwości stworzenia nowego systemu, który łączyłby użyty w popołudniu mechanizm linków warunkowych ze znacznikami automatyzującymi generowanie tekstów, jak losowanie zdań z wcześniej zdefiniowanego zbioru zdań (lub w ogóle wbudowanie słownika w system, tak by autor definiował tylko co chce mieć w danym miejscu – np. przymiotnik określający kolor – a system wylosował by go ze słownika).

Pofantazjujmy dalej. W **popołudniu, pewnej historii,** wzorem oryginalnego Storyspace, jest pole tekstowe do wpisywania słów. Jeśli wpiszemy słowo, które występuje w którymś linku (choćby i w innej formie gramatycznej – o tym przy polskiej wersji też trzeba było pomyśleć), to przejdziemy pod ten link. W przeciwnym wypadku pod link domyślny. W jednym ze swoich hipertekstów (nieukończonym) miałem podobne pole, ale w innym celu. Przed przystąpieniem do lektury podawało się w nim swoje imię, skrypt odmieniał je przez przypadki (na szczęście polska gramatyka jest dla imion wyrozumiała...) i wyświetlał w zdefiniowanych miejscach tekstu jako imię głównego bohatera. A ty, czytelniku, czego byś po hipertekstach jeszcze oczekiwał? I gdzie byś widział ich miejsce? W księgarni czy tylko w internecie?

Tomasz Florczyk:

Raport z warsztatów **NAWIGUJ** w ramach **FESTIWALU DEKONSTRUKCJI SŁOWA** CZYTAJ!



NAWIGUJ!

było w założeniu próbą grupowego od-CZYTANIA hipertekstowej powieści Michaela Joyce'a popołudnie, pewna historia. Zgromadzeni przy komputerach czytelnicy, zaopatrzeni w egzemplarze płyt z powieścią, postanowili dowieść sobie i całemu światu, że w przypadku hipertekstu czytanie wspólne jest nie tylko dozwolone, ale wręcz pożądane.

Udało się.

W zabawie udział wzięły następujące osoby (w kolejności zasiadania od lewej przy okrągłym stole w sali użyczonej przez Ośrodek Promocji kultury Gaude Mater w Częstochowie):

Patrycja, Adam, Iza, Tomek, Kasia, Ania i Piotrek.

Półtorej godziny podarowane przez organizatorów wydarzenia minęło dość szybko, choć żadne z nawigująco-czytających nie zdołało określić, czy prawidłowo i do końca przeczytało (przenawigowało?!) powieść.

Po pierwszym kwadransie, podczas którego niezorientowani uczestnicy mieli zapoznać się z samą zasadą hipertekstu, a zorientowani doorientować się, w czym rzecz, uczestnicy zostali poproszeni o wypełnienie kwestionariusza. Wyniki poniżej:

Czy popołudnie, pewna historia to kryminał, dramat psychologiczny, powieść pokoleniowa czy suspens?

[bardzo zgodnie: dramat psychologiczny – 7 odpowiedzi. Ciekawe, czy tak samo byłoby po zakończeniu akcji].

Czy czujesz się zagubiony w labiryncie tekstu? [3xTAK (sic!), 4xNIE].

Czy to powieść modernistyczna czy postmodernistyczna? [bez niespodzianek – wszyscy za post].

Czy czytanie tej powieści w formie drukowanej miałoby jakikolwiek sens? [2xTAK, 5xNIE].

Czy powieść Michaela Joyce'a jest bardziej „książką" („literaturą") czy „grą komputerową" („programem")? [książką, książką, książką, książką, książką, książką, grą].

Czy program komputerowy jako medium bardziej przeszkadza czy pomaga w odczytaniu powieści? [raczej pomaga (5), choć i przeszkadza (2). Czyżby odpowiedzi zależały od wieku uczestników? Ten wahał się od 18 do 37 roku życia].

Czy przyszłości literatury należy oczekiwać wyłącznie w hipertekście? [NIE!].

Co lepsze: czytanie czy nawigowanie? [cztery głosy za czytaniem, trzy rzekły, że remis].

Czy dałoby się rozpisać na hipertekst Wojnę i pokój, Davida Copperfielda, Lalkę? [4 do 3 za wpisaniem klasyków do komputera].

Prawdopodobnie najwięcej o samym przebiegu akcji mógłby powiedzieć ktoś, kto obserwowałby wydarzenie z zewnątrz. A jeszcze lepiej – słuchał. Uczestnicy wpatrzeni w ekrany swoich lap-

topów albo milczeli, nie dowierzając, albo z cicha kłócili się o kolejną stronę, albo wybuchali nerwowym śmiechem. Przypadków płaczu nie zanotowano. Podobnie jak użycia słów powszechnie uznanych za nieprzyzwoite (choć to być może uwarunkowane było relacjami uczeń-nauczyciel w dwu przypadkach; wszystkie próby tłumione były po wypowiedzeniu pierwszej sylaby zarówno u jednych, jak u drugich, reszta, z grzeczności, nie wychylała się).

Uczestnicy zabawy, głośno wymieniając się uwagami, z przerażeniem konstatowali, że być może czytają zupełnie różne teksty i padli ofiarami żartu ze strony odpowiedzialnego za organizację **NAWIGUJ!** współorganizatora FDS Czytaj!, który dał im zupełnie różne płyty.
Byli w błędzie. Dostali to samo popołudnie. Labirynt tekstu pochłonął ich jednak całkowicie. Poproszeni o dokładny zapis drogi, którą podążali przez tekst, uczestnicy warsztatów początkowo odmówili notowania głupot, które przeszkadzały im w lekturze, potem niechętnie wyrazili zgodę (współorga. odpo. się uparł), wreszcie – i tak pomieszali wszystko. Jedyne, co udało się ocalić, to pierwszych kilkanaście ruchów, które niniejszym w kilku wersjach publikujemy:

a) początek – chcę powiedzieć – chcę1 – węże i kruki – wtedy to – chcę1– i tak – chcę 2 – pyta – wczoraj – werther3 – zginął – on, mówi on – zakład – szanse – o kogo? – kochanie...

b) początek – poezja – ona – wszystko się rymuje – miałem kiedyś żonę – ubrana na biało – intymne obietnice – Basho – Bodhisatva Jizo – zginął – powiększenie – Albers – śmierć czyli – nieskręcanie – wyspy...

c) początek – nie – homo non inteligendo – Olympia – tak2 – tak3 – widłaki i osty – istota lasu – nuncjusz – chcę powiedzieć – Chcę1 – Chcę2 – pyta – była żona – tekstura – dar mowy – ja* – Peter, Peter – Wether2 – Wether3...

d) początek – tak – tak1 – tak2 – tak3 – tak4 – tak5 – tak6 – na początek – mefisto – no proszę – tak7 – wunderwrite_r – czy ludzie – ona nieśmiało – przepraszam – istota lasu – wyspy – kochankowie – dotykając siebie – madras – tygrysy – madras – Nauzyka...

e) początek – nie – homo non inteligendo – Olympia – tak2 – tak3 – widłaki i osty – istota lasu – nuncjusz – chcę powiedzieć – chce1 – chce2 – pyta – była żona – tekstura – dar mowy – ja* – Peter, Peter – Werther2 – Werther3 – Werther4 – WUNDERWRITE_R...

Całość miał zakończyć raport. Uczestnicy zostali zobowiązani do odpowiedzi na kilka pytań. Organizator NAWIGUJ! wyobrażał sobie, że odpowiedzi będą nieco bardziej rozbudowane, ale się pomylił. Niemniej jednak...

Zadanie pierwsze:

PO-WIEŚĆ KOŃCZY SIĘ...

b) nie kończy się

c) najpierw był ciąg pojedynczych wyrazów/ równoważników zdań składających się na swoisty wiersz, a później dłuższy kawałek narracji zakończony zdaniem: Tak jakby nigdy nie wynaleziono papieru

d) Powieść kończy się wyciętym fragmentem (z: nie), który wystąpił na początku powieści, a kończy się zdaniem: Tak jakby nigdy nie wynaleziono papieru.

a) nie wiem, ale chyba pustą stroną

e) ... pustą stroną.

Zadanie drugie:

NAR-
RATOR
POWIE-
ŚCI JEST
CZŁO-
WIEKIEM,

KTÓRY...

a) „jest samotny”

b) „pisze książkę”

c) „Jest on tak naprawdę zagadkową postacią, nie mówi nam wiele o sobie, jest m.in. poetą, ciężko pracującym człowiekiem, ojcem... Czytelnik wydaje się być obojętny narratorowi, który pozwala się obserwować i śledzić swoje kroki. Narrator podaje nam kolejne treści, z których układa się obraz jego życia. Sami decydujemy o tym jak te części będą się ze sobą łączyły”

d) „Narrator płynnie się zmienia, tak jak zmieniają się punkty spojrzenia w powieści. Ale w czasie lektury natrafiłem na wskazówkę, która sugerowała, że jest nim sam Michael Joyce”

e) „Narrator jest człowiekiem, który przeżył tragedię i stara się to wszystko jakoś wyjaśnić sam sobie. Jego sposób opowiadania jest chaotyczny i momentami niezrozumiały”.

Zadanie trzecie:

GŁÓW-
NYM TE-
MATEM
POWIEŚCI
JEST...

d) „Powieść zaczyna się od koszmaru głównego bohatera. Natomiast głównym tematem powieści jest wypadek, w którym zginął jego syn. Peter stara się dowiedzieć, co się stało z jego rodziną po wypadku. Cała powieść to zlepek wspomnień narratora, które trzeba samemu złożyć w jedność”;

a) „ludzki los”;

e) „Powieść jest wyrazem skomplikowanego życia bohatera, które być może tylko nam wydaje się aż tak pogmatwane. Punktem kulminacyjnym wydaje się wypadek. W którym miejscu źle skręcasz, że doprowadza cię to do takiego a nie innego końca? – w tym wypadku pojedyncze wydarzenia, decyzje, które są tymi miejscami i kształtują dalsze losy bohaterów, prowadzą do śmierci – wydaje się niewinnej ale cóż, tyle niedopowiedzeń...”.

b) „[SĄ]... perypetie miłosne”;

c) „Proces rozpadu świata po śmierci najbliższych. Rzeczywistość podczas przeżycia granicznego roztrzaskuje się i tworzy przedziwny kolaż pamięci. Nakładają się w nim na siebie wspomnienia, emocje i skrawki rzeczy zasłyszanych, zobaczonych, przeczytanych. Labirynt, w którym zanurza się czytelnik, to do pewnego stopnia labirynt, w którym żyje narrator powieści”;

Dodatkowo, przypadkiem zaplątała się jeszcze jedna, trzeba przyznać intrygująca i inspirująca uwaga:

„… hipertekst to niemalże rozmowa z bajarzem, który dopytany w odpowiedni sposób opowie kolejną i kolejną historię”.

I tym optymistycznym…

…w imieniu FESTIWALU DEKONSTRUKCJI SŁOWA „Czytaj!” bardzo dziękuję:

Piotrowi Mareckiemu i **Korporacji Ha!art**
Mariuszowi Pisarskiemu i serwisowi **www.techsty.art.pl**
Michaelowi Joyce'owi

za absolutnie wszystko
Tomek Florczyk

Karol Lefer:

Trzy wieczory z„popołu-dniem” A.D 2002

Do mojego pierwszego spotkania z popołudniem, pewną historią doszło na piętnastocalowym monitorze Daewoo, na którym lubiła wygrzewać się czarna kotka Isztar.

Monitor zajmował prominentne miejsce na pobejcowanym na czarno biurku, ustawionym w wykuszu wielkiego pokoju stuletniej kamienicy. Było tam dość arktycznie. Gdy dotarły do mnie pierwsze hiperteksty Eastgate, musiała zbliżać się jesień 2000 roku. Ich lekturę kojarzę z dojmującym chłodem, który wwiewał do środka z nieszczelności trzech okalających mnie okien. Mimo iż mogłem odczytywać **popołudnie** na komputerze z Windowsem, marzyłem o odtworzeniu oryginalnego doświadczenia na komputerach Macintosh, z dala od topornych odcieni szarości i lodowatego kobaltu okienek Microsoftu. Tak trafiłem na emulator Basilisk, który potrafił pod Windowsem 98 udawać, że jest systemem OS 7. **popołudnie** czytało się w obramowaniu lśniąco białego okienka z eleganckim paskiem nawigacyjnym. Całość – z subtelnymi podświetleniami i prostymi efektami cienia – wyglądała jak żaden inny tekst na ekranie komputera.

Dopiero ta elegancka rama była mnie w stanie na dobre zanurzyć w tekście. W przypadku nowych technologii – z natury obcych i zimnych jak mój wykusz na biurko – ma to swoje znaczenie. Estetyka zaprzyjaźnia nas z technologią i dobrze to wie-

dział Steve Jobs. Tak zaczęły się moje początkowe potyczki z hipertekstem Michaela Joyce'a. Było ich wiele, przetrwały nawet mój emulator, który przestał działać po którejś aktualizacji systemu Windows...
Zapis trzech lekturowych sesji, które przedstawiam poniżej, pochodzi z późniejszego okresu. Tinderbox, hipertekstowy program do notatek, datuje go na marzec 2002 i chyba ma rację. Miałem już wtedy na biurku, w drugim, jeszcze zimniejszym pokoju, pożyczony komputer Macintosh Performa z systemem OS 8.6.

DZIEŃ PIERWSZY

Po 35 leksjach wiemy już:
kim są Wert i Peter;
monolog Lolly, wiemy, co myśli o Peterze i o Wercie;
wiemy, co myśli o całej sprawie, która nurtuje Petera;
wiemy, że Peter ma kłopoty ze sobą, ze swoją psychiką;
Lolly przypuszcza nawet, że Peter wymyślił sobie historyjkę o wypadku, gdyż zobaczył swoją żonę z Wertem w samochodzie; mamy nawet psychologiczną wykładnię tego zachowania.
Ale nie znamy podstawowego faktu:

I think I saw my son die this morning.

Od 35 kawałka zaczyna się pętla i trzeba podjąć decyzję. Ostatnia leksja: o tym, że Nauzyki nie ma w domu, że Peter chce zadzwonić do Lolly, i z leksji tej 10 odsyłaczy, 10 słów, które jeżdżą.

Co potem:

1) potem jest zachęcenie do wyborów, kilka uwag kryptometa-

tekstualnych, i pojawia się jeden lub kilka wyborów, w samym tekście, ja zatrzymuję się na wyborze: the lady or the tiger, wybieram lady;

2) i zaraz potem jest kolejny loop, już z uwzględnieniem kluczowej kwestii, potem – Peter opowiada o Lolly, jej dzieciństwie, ojcu, matce, która spotkała Faulknera, jest wzmianka o mieszkaniu w Nowym Jorku, trochę o mieście Ann Harbor, powraca sentencja I want to say I might have seen my son..., kilka razy – trzy – wraca się na początek, pojawiają się wzmianki o Murzynach, o snach dzieci, jest cytat z Freuda o śnie jego córki, ogólnie – galimatias – powraca się parę razy do sceny, w której Peter wspomina o tym, jak otwierał okno, by się kochać z Lizą, powraca o upale i halucynacjach, w ogóle senno-halucynacyjno nierzeczywisty ten odcinek.

DZIEŃ DRUGI

Znowu się zapętlam, staram się podążać tylko za słowami, nie rozwijając menu z linkami, co ciekawe, choć przy jednej leksji bywa wiele odsyłaczy, to tekst pozostaje na nie niemy, znów jest o Lolly i jej rodzinie, dwa lub trzy razy wracam do początku, ale stamtąd, o dziwo, jest teraz mniej rozgałęzień niż na samym początku, i cały czas wskakuję w moje zloopowane miejsce, chcąc wydostać się z początku w inne niż już odwiedzone.

Trafiam na jedną lub dwie małe odnogi, ale one znów doprowadzają mnie do mojej pętli, w końcu, nie wiedzieć jak, przeskakuję z początku w inne miejsce, do dziedzińca i okolic uczelni, gdzie zachodzi Peter i opisuje zwyczaje oraz infrastrukturę restauracyjno-ciekawostkową, rozmawia z jedną z uczennic, któ-

ra stoi przed terminalem, mierzy sobie ciśnienie w automacie. Potem ponownie trafiam na historyjkę o Lolly, na **synchronicity**, i wciąż mam wrażenie, że program szwankuje, że niektóre kotwice nie działają.

W końcu spotykam Nauzykę. Chyba na dziś wystarczy, jutro może będzie lepiej, ciekawiej?

DZIEŃ TRZECI

Wyszedłem z pętli, pomogło mi w tym tajemnicze słowo borax, czyli po polsku boraks rodzimy, inaczej – tynkal. Termin pojawił się w leksji z jednym tylko zdaniem, gdy chciałem podążać za Nauzyką. Był tam Reagan, czasy Death Valley i borax, i potem zaczęła się opowieść o kręceniu filmów w Death Valley, o parze, która się kochała w chmurach boraksu, potem leksje o innych filmach, ale i one, znów, chciały mnie zaprowadzić na pętlę, którą już znałem, później kilka cytatów, z Anais Nin, Sterne`a, i Huzingi, dwukrotnie skorzystałem z menu odsyłaczy i wydostałem się raz jeszcze z monologu Lolly. Jedna z leksji w tym ciągu może pełnić rolę portalu, choć z odsyłaczy tekstowych daleko się nie wyjdzie, wreszcie wydostałem się przed dom starszego faceta, który codziennie siadał na werandzie i żuł cygaro, jest emerytowanym żołnierzem sił rakietowych, byłym pracownikiem fabryki, ma chyba jacht, którym wypływa na jezioro Michigan, ale gdy pójdzie się dalej leksjami, naciskając **yes** i **yes**, znów wpada się na campus z różnymi stoiskami, do mierzenia ciśnienia, obejrzenia terminalu, itd.

Trafiam na spotkanie Petera z Lolly, po domniemanym wypadku, rozkleił się, płacze, mówi o synu, wcześniej ona o swoich

metodach na pacjentki, że czytają razem wiersze, ale z facetami rzadko pracuje, kwestia Werthera i jego żony, i poważne pytania: a co, jeśli zostali ranni, a co jeśli zginęli. Jeśli się podąży dalej za tym dialogiem, to powieść się kończy. Pojawia się ikonka, skręciłem w bok, w historyjkę o pięćdziesięcioletnim maratończyku w Detroit, z firmy Werta, a potem, jeśli się pójdzie za Lolly, koniec, leksja closure (suspect quality) – closure,
i znów od nowa...
To pierwszy koniec.

Takich wieczorów z hipertekstem pisarza z Buffalo było dużo więcej. Kończyły się one w sposób dla hipertekstu naturalny, poprzez wyczerpanie możliwości pojedynczej sesji czytania. Ale następne spotkania z tym tekstem zawsze przynosiły coś innego, nowego. Wieczory te utwierdziły mnie w przekonaniu, któremu hołduję do dzisiaj, że **popołudnie** nie ma właściwiej i jedynie słusznej wykładni. Wbrew temu, co mogą sądzić niektórzy krytycy, hipertekst Joyce'a nie jest kryminałem z jednym rozwiązaniem, ale alegorycznym dramatem detektywistycznym, który toczy się w co najmniej kilku alternatywnych, równoległych światach. Wywiad z Michaelem Joycem, zamieszczony w tym tomie, potwierdza to aż nazbyt dobrze. Choć trzeba pamiętać, że sam pisarz mówi, iż nie warto mu ufać... Dobranoc pchły na noc.

To drugi koniec.

Popołudnia z **popołudniem**: spotkania z Joycem i Miłoszem w Polsce

11.10. 2011 Gorzów Wielkopolski
Ogólnopolska premiera **popołudnia, pewnej historii**, konferencja **Media w literaturze. Literatura w mediach,** Instytut Humanistyczny Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
| Prowadzący: **Piotr Marecki, Mariusz Pisarski**

22.10.2011 Częstochowa
Warsztaty „**Nawiguj**" (czytanie **popołudnia, pewnej historii**) w ramach Festiwalu Literackiego „**Czytaj**".
| Prowadzący: **Tomasz Florczyk.**

17.11.2011 Wrocław
Umówmy się popołudniu, na pewną historię, klub Tajne Komplety, spotkanie z hipertekstem Michaela Joyce'a: warsztaty nowomedialne.
| Prowadzący: **Dorota Sikora, Piotr Marecki.**

24.11.2011 Poznań
Między nami jaskiniowcami. Michael Joyce, Czesław Miłosz. Sylwa, e-book i hipertekst, Klub Głośna.
| Prowadzący: **Mariusz Pisarski.**

07.12.2011 Kraków
Michael Joyce, Czesław Miłosz i hipertekst,
spotkanie w galerii Bunkier Sztuki.

1.12.2011 Cafe Pianola, Bydgoszcz
spotkanie z **popołudniem, pewną historią**
przy okazji premiery powieści na smartfona **Schemat**.
| Prowadzący: **Piotr Marecki.**

Michael Joyce. Polski pisarz,
Kraków 2011 pod redakcją
Mariusza Pisarskiego

Wydanie pierwsze
Published in Poland

Wykorzystano krój pisma **Signika** zaprojektowany
przez Annę Giedryś,
dostępny na zasadach Open Font Licence.

Korekta
Anna Rogulska

ISBN978-83-62574-40-7 Michael Joyce, Polski pisarz

Podziękowania:
Grzegorz Gauden

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Roku Miłosza

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.